This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

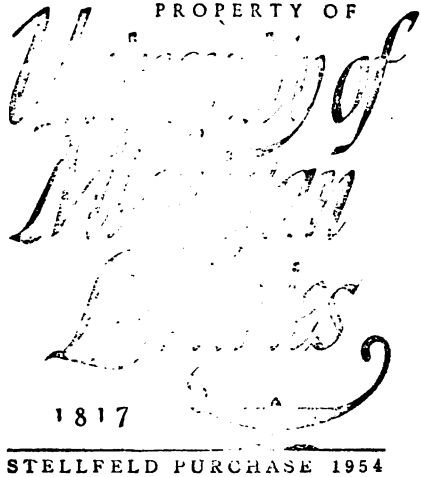
A 1,045,841

Dramaturgie der Oper

Von

Heinrich Bulthaupt

PROPERTY OF



1817

STELLFELD PURCHASE 1954

23-H-4

Dramaturgie der Oper

von

Heinrich Bulthaupt.

Mit Notenbeispielen, als Anhang zum zweiten Bande, versehen.

Zweiter Band.

Zweite, neu bearbeitete Auflage.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1902.

MUSIC-X
ML
3858
.B93
1902
V.2

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

Inhalt.

	Seite
V. Meyerbeer	1
VI. Richard Wagner	33
Rienzi	35
Der fliegende Holländer	51
Tannhäuser	82
Lohengrin	120
Triſtan und Iſolde	153
Die Meiſterſinger von Nürnberg	189
Der Ring des Nibelungen	226
Parſifal	292
VII. Nach Wagners Tode	324
Perſonen- und Sach-Regiſter zum erſten und zweiten Bande	337

Anhang: Notenbeiſpiele.

V.

Meyerbeer.

Meyerbeer.

Meyerbeer — der Name steht hier, um eine Gattung zu bezeichnen, die man die „große Oper" des neunzehnten Jahrhunderts im Gegensatz zur »opera seria« des achtzehnten nennen kann, und diese Gattung bedeutet eine der größten und zugleich glänzendsten künstlerischen Verirrungen. In Meyerbeer stellt sich alles auf die Spitze getrieben dar, was sich in Italien und Frankreich, zum Teil auch in Deutschland von der Wahrheit entfernte: das süße Geträller und der Koloraturunsinn der Oper Donizettis und Bellinis, (der nur mit seiner Norma kühn und stolz nach den Sternen griff), die Spektakelsucht der französischen Dramatik, die grüblerische Neigung der Deutschen, die oft, anstatt das Nächste zu wählen, das Entlegenste aufsucht, um sich künstlerisch zu äußern. Keinen Weg hat er unbetreten gelassen, der zum Erfolge führen könnte, und nach langem Tasten hat er ihn endlich gefunden. Der Eklektizismus war seine Losung. Aus allen drei Ländern trug er das Effektvollste heim, um seine buntscheckigen, heißbegehrten Opern fertigzustellen, und in allen drei Ländern, ja in der ganzen civilisierten Welt hat er dafür den überschwänglichsten Dank geerntet.

Hätte man als Biograph die Verdienste des Jakob Liebmann Meyer Beer zu würdigen, dann hätte man das Allerbeste von ihm zu sagen, denn er war unfraglich ein scharfer Geist, eine feine,

liebenswürdige Natur und ein ungemein talentvoller Musiker, auf dessen Scheitel sich in geweihter Stunde sogar eine Feuerflocke des Genius niedersenkte — aber hier haben wir es nicht mit seinem Können, sondern mit seinem Schaffen zu tun, mit dem, was er dem Theater beschert hat, und da würde es eine Versündigung an der Kunst sein, wenn man liebevoll verhüllen wollte, was nicht scharf genug gekennzeichnet werden kann: die innere Unlauterkeit und Unwahrheit seiner Kunst. Mit Carl Maria von Weber, der treu zu ihm hielt, hatte er den Unterricht des Abbé Vogler in Darmstadt genossen — ungleichere Schüler waren wohl nie beisammen — und in geistlicher und weltlicher Musik lange fruchtlos experimentiert, bis er nach dem peinlichen Durchfall seiner zweiaktigen komischen Oper „Alimelek" im Wiener Kärnthnerthortheater nach Italien auswanderte, die kontrapunktischen Sorgen und Plackereien abschüttelte und sich in die wohlige Gesangsluft Rossinis bis über die Ohren versenkte. Und bald schrieb er, anpassungsfähig und anempfindend wie er war, selbst im Stile Rossinis und komponierte nach der alten Maestri Weise für Venedig, Turin, Mailand und Padua italienische Operntexte von Rossi und Metastasio, mit dem doch schon Gluck nichts mehr anzufangen gewußt hatte. Aber das Glück war ihm günstig, „Emma von Risburg", „Der Kreuzritter in Egypten" und wie ihre Geschwister alle hießen, gefielen, und als der gefeierte junge Komponist im Sommer 1825 nach Berlin zurückkehrte, durfte er sich sagen, daß er in allen Fährlichkeiten der italienischen Oper bewandert sei. Carl Maria von Weber aber klagte bitter über den Verrat, den sein Jugendfreund an der Kunst seines Vaterlandes begangen.

Jetzt begann die Pariser Lehrzeit. Der „Kreuzfahrer" hatte an der Seine weitaus nicht so kräftig wie in der Lagunenstadt durchgeschlagen, und es galt nun, die Munition zu verstärken und sich gegen alle Angriffe zu verschanzen. Von wem aber sollte er lernen? Der Stil Spontinis, der sich, nachdem auch er, dem es als Italiener allerdings nahe genug lag, mit dem unvermeidlichen Tropfen italienischen Öls gesalbt war, auf den Pfad der Nachfolge Glucks

begeben hatte, war der seine nicht, und zudem war Spontinis Stern seit seiner Übersiedelung nach Berlin im Sinken. Er war nicht mehr modern. Gegen Cherubinis edle, etwas kühle Hoheit empfand er, noch voll von den Sinnenreizen der Musik Rossinis, eine erklärliche Abneigung, wie man sie vor seinem Gewissen empfindet, der geistreiche, heitere Auber aber, dieser echte und rechte Pariser, der seine Vaterstadt nie verlassen, konnte ihm von seinem Champagnerhumor nichts abgeben: das schwere Blut Meyerbeers widerstand ihm, und das Fiasko seines „Alimelek" hatte ihn gewarnt. Nun hatte aber derselbe leichtflüssige Auber sich mit seiner „Stummen von Portici" nicht nur mitten auf den Marktplatz von Neapel, sondern auf das Forum der Geschichte begeben und gleichsam gegen seine eigene Natur ein Werk hervorgebracht, das man heute „aktuell" nennen würde, ein Werk, das der revolutionären Stimmung jener Zeit (es erschien 1828) auf das merkwürdigste entgegenkam und in einigen großen Städten zu Beginn der dreißiger Jahre die Flammen des Aufruhrs sogar direkt entzündete. Es ist voll Leben und Farbe, zwar ohne Tiefe und oft so obenhin, daß wir seine geschichtliche Bedeutung nicht mehr recht verstehen, aber doch keck und grell und vor allen Dingen auf einen Text gegründet, der an der Wirkung der Oper zum wenigsten denselben Anteil wie die Musik hat. Dieser Text aber, der dazu beigetragen hatte, seinen Komponisten mit einem Schlage weltberühmt zu machen, war von Scribe. Meyerbeer merkte auf diesen Wink, und bald kam ihm von Italien ein zweiter. Dort war sogar Rossini, unter dessen Fahnen er seine ersten Triumphe erlebt, von seinem Pfühl aufgefahren und hatte, von der revolutionären Luft angesteckt, ganz wie Auber contra naturam sui generis ein Werk großen Stils, den „Wilhelm Tell" geschrieben (1830), italienischen Wohllaut mit französischer Dramatik und deutscher Innigkeit verbindend, soweit er es vermochte: ein Werk, das den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnete und ihm auch die Achtung der ernsteren Musiker sicherte, die sich von seinen musikalischen Schmeicheleien bis dahin nicht hatten betören lassen. Konnte Rossini dies, der geborene Genußmensch, warum sollte es Meyerbeer nicht können? und warum

nicht mehr? mehr auch als der an sein Paris gekettete Auber? Diese Fährte mußte verfolgt werden. Zwar revolutionär brauchte das Sujet nicht gerade zu sein — das hätte anstoßen können, und es galt, sich alle Parteien zu sichern. Also ein Stoff, blendend und packend, bunt und frech. Aber Scribe mußte ihn schreiben. Und Scribe schrieb ihn, und das Produkt, das er, seiner eleganten Lustspielvergangenheit zu Spott und Hohn, zu Tage förderte, war die Bearbeitung eines Romans aus dem fünfzehnten Jahrhundert, der die Fahrten des (historischen) Normannenherzogs Robert des Prächtigen zum Inhalt hatte (auch Raupach hatte ihn dramatisiert), und hieß: „Robert der Teufel".

Man erwäge einmal, was alles in diesem Merlin-Stoffe verborgen liegt, um die ganze Kläglichkeit der Arbeit des Librettisten zu verstehen. Wie um den Sohn Gottes zu bekämpfen, greift der Geist der Verneinung zu dem Mittel des Himmels: auch er zeugt einen Sohn mit dem Erdenweibe, und nun können die Reiche des Lichtes und der Finsternis den Kampf beginnen, wie es die Wotanssöhne und die bleichen Kinder des Alberich in Wagners „Ring des Nibelungen" tun. Zugegeben, daß die mittelalterliche Sage von einer Vertiefung des Stoffes auch nichts weiß — aber Sache des modernen Bearbeiters wäre es gewesen, frei schöpferisch auszugestalten, was ihm der Roman an die Hand gegeben, wenn ihm auch die gleiche dichterische Fähigkeit, wie sie Immermann (Merlin), Wagner (Kundry) und andere besaßen, nicht zu Gebote stand. Aber was ist unter den Händen Scribes aus dem Stoff, den Delavigne Meyerbeer vorgeschlagen, geworden! Vom »diable« hat dieser Robert auch nicht den kleinsten wahrnehmbaren Tropfen Bluts in den Adern. Er ist nicht mehr und nicht weniger als ein eitler, launenhafter, vielleicht ein wenig heißblütiger Kavalier, der sich wie ein Schulknabe gängeln läßt. Seine Mutter liebt er, ja er besitzt sogar die moralische Stärke, ihren letzten Willen so lange ungelesen zu lassen, bis er desselben würdig geworden. Was ist daran teuflisch, was an dem ritterlichen Schutz, den er seiner Milchschwester Alice angedeihen läßt, was an der Gewinnung des magischen Zweiges nach der Bezauberung durch

die Nonnenoberin, die lange genug auf sich warten ließ, was an dem harmlosen Schrecken, den er der Prinzessin von Sicilien einjagt? Wer nimmt auch nur den geringsten Anteil an diesem haltlosen Patron, der sich zu guter Letzt von der braven Alice für den Himmel gewinnen läßt, nachdem er mit genauer Not der Hölle entronnen, für die er sich so schlecht wie möglich qualifiziert hätte? Dorthin hätte er gehört, wohin Dante die Elenden verweist, die weder gut noch böse, nichts ganz und alles halb sind. Was soll uns an ihn fesseln, was gewinnt, was interessiert für ihn? Und vor allem: was ist auch nur musikalisch an ihm? An dieser ganzen Figur ist keine Fiber echt, weder Schmerz noch Liebe, weder Sehnsucht noch Rachbegier; was aber hat die Oper mit einem Subjekt zu schaffen, das dem Drama gerade so fern steht wie der Welt der Töne?

Also sind es vielleicht Himmel und Hölle selbst, die dem Stück seine dramatische und musikalische Signatur geben? Das wäre allerdings etwas: auf Engelsfittigen schwebt der Glaube herab, und wider ihn zischt die Verdammnis und bleckt die Zähne. In diesen Gegensätzen läge ein großes, der Musik (weil der Phantasie und der Empfindung) nicht fremdes Element, wenn es auch für die Bühne kaum bezwingbar scheinen möchte. Aber die beiden Urmächte brauchten ja nicht in typischer Vertretung durch Gott und den Teufel selbst zu erscheinen: sie könnten unter den Menschen ihre Stellvertreter wählen, ein Ausweg, für den sich der Librettist denn ja auch entschieden hat. Das Testament der Mutter, von der einfachen, unschuldigen Alice verlesen, gilt für die Macht des Himmels, ihr gegenüber steht der Böse in Person, und wenn beide in der Schlußscene um die arme Seele des Helden ringen, dann regt sich (in dem schönen Terzett) wirklich etwas von den Schwingen guter und böser Geister. Aber wie ist doch alles verwässert! Ist denn dieser Bertram wirklich der Fürst der Hölle? Ein sentimentaler, larmoyanter Teufel, der seinem Sohn alles Erdenglück vergällt, um ihn desto sicherer an sich zu schmieden, und der doch, anstatt sich uns nur ein einziges Mal als der leibhaftige Satan zu enthüllen, ein zärtliches Rühren für sein Kind fühlt, von dem er sich — der liebe Vater! — so ungern trennen möchte.

Es ist der Gipfel der Albernheit. Darum schaudert uns auch nicht ein einziges Mal die Haut und nicht ein einziges Mal wird uns der Glaube geweckt. Selber alles Glaubens an seinen Stoff bar ist der Komponist an ihn herangetreten — wie vermag er ihn bei anderen zu erregen, da er ihn selbst nicht besitzt? Mit dem Glauben ist aber auch der Romantik des Stoffes die Lebensader unterbunden. Es ist eine Romantik ohne Flügel, ohne Glorienschein und ohne Wunder, eine Romantik des Verstandes, wie sie den dreißiger Jahren entsprach: eine kalte, trockene Romantik. Noch klangen die Harfen nach, die Tieck, die Schlegel, Novalis, Fouqué angeschlagen hatten und die auch Meyerbeer als ein Deutscher und Carl Maria von Webers Freund und Studiengenosse vernommen — aber die Zeit, die mit ernsthaften, verzweifelt wirklichen Dingen zu tun hatte, lauschte ihnen nur noch mit halbem Ohr und begann sie zu verachten. Mit einem Male aber, ganz, mit Stumpf und Stiel läßt sich eine solche Pflanze nicht ausrotten. Der Übergang ließ ihre Reste noch bestehen, trotzdem die praktischen, politischen und sozialen Fragen, die Literatur und Kunst alsbald zu beherrschen begannen, mit ihnen nichts Gescheites anzufangen wußten, und das Produkt jener Vermischung war eben der wunderliche Wechselbalg von Phantastik und Wirklichkeit, der die dreißiger Jahre in Deutschland und Frankreich kennzeichnet. Abenteuerliche Stoffe in abenteuerlicher Form, aber ohne den Glauben an die Königin „Aventiure". Das Bizarre und Verzerrte mußte die Stelle des Wunderbaren vertreten. Es war der zusammengesunkene, verrenkte König des Goetheschen „Märchen". Auch Victor Hugo kann für diese Spezies der „realistischen" Romantik als Beispiel dienen, und „Robert der Teufel" ist eins ihrer schlimmsten Geschöpfe. Bald vollzog sich der Häutungsprozeß denn auch vollständig. Die bare Wirklichkeit, historische, konfessionelle und gesellschaftliche Fragen forderten von der Kunst gastliche Aufnahme und erhielten sie. Selbst die Musik, die mit ihnen ihrer ganzen Natur nach nichts zu schaffen hat, mußte sich mit ihnen befassen. Was Auber mit dem kühnen Wurf der „Stummen von Portici" angeregt, trug zehnfältig Frucht. Dort wurde die Frage, ob Republik, ob

Königtum, die uralte Frage der Revolution, aufgeworfen, in Halévys „Jüdin“ (deren Libretto das unmusikalischeste der Welt ist, so daß man den Komponisten füglich hochschätzen darf, der dem dürren Boden so manche schöne musikalische Blüte entlockt hat) war es die Judenfrage — die „geschichtliche Oper“ war vorbereitet, und Meyerbeer sollte es sein, der sie ausbaute.

Wie ist nun der ungeheure Erfolg, den der „Robert“ errang (am 22. November 1831 wurde er in Paris zum ersten Male aufgeführt), zu erklären? Wohl nur historisch, denn sein absoluter künstlerischer Wert ist auch in Einzelheiten gering, und wo uns eine süße Melodie, eine kühne harmonische Wendung, ein überraschendes Klangkolorit gefangen nehmen möchte, da grinst uns sofort wieder das Gesicht des gemeinen Spekulanten an und stößt uns ab. Die Kenner, die Gebildeten haben ihn darum auch sofort abgelehnt, und nur die Menge ist ihm, diese aber auch in hellen Haufen, zugefallen. Aber auch diese zählt doch eine beträchtliche Zahl kluger Köpfe unter sich — womit wurden sie geblendet und betäubt? Meyerbeer wollte allen alles sein, er wollte Franzosen, Italiener und Deutsche zufriedenstellen, er nahm von dem Mantel jedes Landes einen Fetzen, und diese Liebedienerei täuschte das Publikum so, daß es in dem heimatlosen Eklektiker den Universalgeist erblickte, der über die Ländergrenzen hinausragte, der das Geheimnis der Kunst erlauscht, die nicht den Nationen, sondern der Menschheit gehörte. Es war eine wunderliche Verwechslung, aber Meyerbeer hatte sie möglich gemacht, denn er hatte sich zwei mächtige Verbündete gesichert: die Mode und die Überraschung. Er hatte von den Italienern die sanfte Cantilene und den Bravourgesang entliehen, von den Franzosen die sensationelle Aktion, von den Deutschen etwas Waldduft und ländliche Unschuld; von der französischen Oper hatte er die energische Beteiligung der Chöre an der Handlung, die Traditionen des Balletts und der Maschinerien überkommen, aber auch die opera seria schimmerte noch aus den handlungslosen Akten, die der Prinzessin Isabella gehören, dem zweiten und vierten. Das alles rührte er durcheinander, und da er im musikalischen Detail überaus sorglich war und das

Ohr durch nie vernommene Klangkombinationen reizte, da er die Italiener an Schärfe und Grellheit übertraf, ohne auf ihre Sangbarkeit zu verzichten (von der damaligen deutschen Kapellmeisteroper langweiligen Angedenkens zu schweigen), so schlug er denn wirklich Rossini, Bellini und alle übrigen aus dem Felde und wurde der Held des Tages. Und heutzutage? Es gibt kaum einen Gebildeten mehr, der sich von diesem Sujet und dieser Musik ernstlich täuschen läßt — und doch schleppt sich die Oper immer noch über die Bühnen, und auch durch die neuesten Musikgeschichten wälzt sie ihren Ruhm als Meyerbeers „frischestes und klassischestes Werk". So lange kann der Schimmer der Neuheit vorhalten, das Ansehen der Mode! Innerlich haben sich Herzen und Sinne, auch der Mehrheit, dem Robert längst abgewandt — aber von dem Geschrei, das er vor mehr als fünfzig Jahren erregt, klingt immer noch ein Echo nach. Und doch hat Meyerbeer in den „Hugenotten" ein Werk geschaffen, das dem „Robert" als dramatisches Ganze weit überlegen und mit einigen genialen Einfällen und ganzen Sätzen begnadet ist, die für den Komponisten auch nach Jahrhunderten noch Kunde geben werden. Dergleichen findet sich im ganzen „Robert" nicht einer, denn weder ist es die „Sicilienne", noch Alicens Romanze „Als ich die Normandie verlassen", noch der klanglich so scharf und interessant gewürzte Höllenwalzer, noch selbst die Beschwörung der Nonnen trotz der schweren, düstern Wucht ihres Beginnes, der flatternden Seelen und der schlotternden Gebeine, die man während der Prozession klappern zu hören glaubt. Wer leugnet, daß alles dies und noch vieles andere im „Robert" mit Virtuosität dargestellt ist? Aber es dient dem Ungeschmack. Losgelöst vom Drama ist es musikalisch nicht wertvoll und groß genug, um uns durch sich selbst zu packen, und mit dem Drama wird es in den Ruin des Stoffes und seiner Behandlung hinabgezogen. Zudem sind solche musikalischen Illustrationen doch immer nur, wie Hebbel sagen würde, „Unterschönheiten" einer Oper. Weiß der Komponist sie darzustellen, so darf man ihn um sein musikalisches Rüstzeug füglich beneiden — aber zuerst und vor allem wollen wir die Sprache der Empfindung, der Leidenschaft von ihm

hören, und fehlt ihm diese, dann ist alle weitere Mühe verloren. Das ist es auch, was das Nonnenballett so widerwärtig macht. Ich möchte nicht so prüde sein, die Darstellung der Betörung eines Menschen durch alle Künste der Verführung von der Bühne ausgeschlossen zu sehen, denn in ihr liegt ein starkes musikalisches und dramatisches Material. Nur müssen es die Wogen der Leidenschaft, der großen, fesselosen, himmelstürmenden Leidenschaft sein, die farbig glühen, wallen und über dem Haupt des Bedrängten zusammenschlagen, nur muß wider ihre Macht die Seele, die sich rein bewahren möchte, ächzen und stöhnen. Im „Robert" aber haben wir nur den Eindruck der Gaukel- und Schmeichelkünste einer Dirne. Wir sehen ein wohlarrangiertes Tanzdivertissement, dessen Weisen den, der sich darauf versteht, prickeln und kitzeln mögen — aber unser Blut machen sie nicht erbeben, und ihre Macht erkennen wir nicht an. Auch die Sünde muß ein Flammenmal tragen, wenn sie uns ergreifen soll — ein bischen Schminke tut es nicht. Alle Größe, alle Wahrhaftigkeit fehlt der Scene, und dabei ist von dem Widersinn noch nicht einmal geredet, daß an Stelle des Gesanges plötzlich die Pantomime tritt, als wären Robert und die Nonnenschemen mit Taubstummheit geschlagen. Das Wort, das gesungene Wort, ist das konventionelle Verständigungsmittel in der Oper, es müßte denn sein, daß die Personen aus irgend einem Grunde nicht reden könnten und dürften und statt ihrer das Orchester sprechen müßte. Es ist bereits davon die Rede gewesen, u. a. bei Betrachtung der „Entführung aus dem Serail", und bei den „Meistersingern von Nürnberg" ist darauf zurückzukommen. Die bare, wortlose Pantomime gehört in das Ballett, aber in das gesungene sowenig wie in das gesprochene Drama.

Jetzt ist im Grunde jedermann von der Torheit dieser Dinge überzeugt. Dazumal wurden sie nur für wenige zum Stein des Anstoßes. Ja so fest hatte sich die Oper bei dem Publikum eingenistet, daß ihre ungleich bedeutendere Nachfolgerin anfangs Mühe hatte, durchzudringen. Und doch sind die „Hugenotten" dem „Robert" weit überlegen, wenn auch sie leider an dem gemeinsamen Übel

aller Meyerbeerschen Werke, der künstlerischen Charakterlosigkeit, kranken.

Man hat, um eine Waffe gegen Meyerbeer in Händen zu haben, sehr oft auch Heine ohne Grund und Kenntnis als seinen Gegner bezeichnet. Aber das ist ein Irrtum. Heine hat allerdings, mehr von persönlichen als von künstlerischen Trieben geleitet, den „Propheten" verhöhnt und den „Robert" unter allem Vorbehalt und mit allem Respekt ein „Meisterwerk der Zagheit" genannt — aber die „Hugenotten" hat er überschwenglich gepriesen. Mit ihnen habe Meyerbeer sich „sein unsterbliches Bürgerrecht in der ewigen Geisterstadt, im himmlischen Jerusalem der Kunst gewonnen." Nun verkenne wer mag die genialen Einzelheiten dieser Oper! Sie besitzt in jener Schwerterweihe des vierten Aktes trotz des allzu lyrischen und behaglichen Hauptmotivs „Wie sich die Sach' auch wende" einen Satz von hinreißendem Schwung, der in dem Gesang der Mönche und dem wilden Gehetze des Chors von Fanatismus glüht und von Blut trieft; sie besitzt ein Liebesduett von großer dramatischer Führung und in ihm ein Thema (die allbekannte Melodie in Ges-Dur) von einer so schwelgerisch-schönen Sinnlichkeit, daß man nicht ermüdet, es zu hören; sie verfügt ferner über eine Kunst, die Instrumente gleichsam als einzelne Persönlichkeiten in den Dienst der Charakteristik und der Melodie zu stellen, so daß beide mit dem Instrument (beispielsweise mit der Bratsche in Raouls Romanze im ersten Akt) zu stehen und zu fallen scheinen, die man billig bewundern darf — im übrigen aber zwingt sie uns wieder nicht mehr als eine kalte Anerkennung einer in hundert Einzelheiten hervorspringenden geistreichen und schlauen Technik ab, die das Herz nicht erwärmt und gegen die sich oft sogar, wenn sich ihr ein ordinärer musikalischer Einfall verbündet, jede Fiber sträubt.

Zugegeben einmal, daß über die Gemeinheit oder die Keuschheit und den Adel eines musikalischen Motivs zu guter Letzt nur die Empfindung entscheidet, die unbeweisbar und darum auch unwiderleglich ist — aber es gibt auf künstlerischem Gebiet doch auch Dinge, über die unsere Vernunft zu Gericht sitzt, und so mag denn von solchen

zuerst die Rede sein. Heine hat Meyerbeer einen „Mann der Überzeugung“ genannt, und diese Überzeugung will er unter vielem anderen in seinen unablässigen Änderungen, in seiner Sorge für eine möglichst glänzende Darstellung seiner Opern, in seiner ewigen Unruhe bei dem Einstudieren derselben, in seinem Kummer, diesem oder jenem möge sein Werk nicht gefallen, erblicken? Als wäre darin mehr als ein Anzeichen für Meyerbeers Verehrung des Erfolges und des Geschmacks der großen Masse zu erblicken! Ich gebe noch einmal alle Vorzüge der „Hugenotten“ uneingeschränkt zu — aber sie sollen ein Werk der „Überzeugung“ sein; und verlangt die Überzeugung nicht vor allem Wahrheit? Wo war denn die Überzeugung, als Meyerbeer sich mit dem sonst so geistreichen und liebenswürdigen Scribe zur Schöpfung dieses Raoul vereinigte, dieses törichtesten Zerrbildes des unerfahrenen Edelmannes aus der Provinz? Dieser Jüngling bittet seine ungekannte Schöne, eine Edeldame, bei der ersten Begegnung um eine Ruhestunde an ihrer „Götterbrust“ (im französischen Original ist es nicht ganz so schlimm), und als er sie, die edle Jungfrau, die ein aufgezwungenes Heiratsversprechen rückgängig machen will, mit ihrem Verlobten im Gespräch über eben diesen Punkt erblickt, genügt ihm der bloße Anblick dieses ganz unverdächtigen tête à tête am hellen Tage, sie vor den Augen des ganzen Hofes wie eine gemeine Dirne von sich zu stoßen! Wo in aller Welt ist solche Handlungsweise erhört und möglich, ohne daß sie alsbald bereut oder von dem Autor selbst als die größte Dummheit und Schlechtigkeit gegeißelt würde? Das soll Wahrheit, das Überzeugung sein? Und was weiter? Raoul erfährt im dritten Akt, wie sehr er sich getäuscht, ein wie bitteres Unrecht er Valentinen zugefügt, und er sucht sie in später Abendstunde auf. Das ist begreiflich, und faßbar ist es auch, daß er sich den Armen der Liebe nicht zu entwinden vermag, trotz der nahe drohenden Gefahr — es ist faßbar, wenn es auch nicht eben groß ist. Aber die Kunst hat es nicht nur mit der Größe, sie hat es vor allem mit der Wahrheit zu tun, und darum soll gegen jene Scene nicht das mindeste eingewandt werden. Endlich aber hat Raoul sich doch losgerissen, er stürzt in die Wohnung des Admirals, wo soeben ein

prächtiger Ball gegeben wird (eine Scene, die heute längst von der Bühne verschwunden ist), um seine Glaubensgenossen zu warnen, und hinaus geht es in wilder Flucht. Nun aber treffen der alte Marcel, der verwundet ist, Raoul und Valentine aufs neue zusammen, und was tun sie? Raoul, der doch „das ganze Unheil angerichtet", der durch seine rohe Weigerung, Valentinens Gatte zu werden (ein Streich, der fast an die Büberei des Claudio in „Viel Lärmen um Nichts" reicht), die Verschwörung veranlaßt und den Mordstreich auf das Haupt seiner Brüder gelenkt — Raoul tut jetzt nicht das mindeste zu ihrer Verteidigung. Er hält es sogar für angebracht, sich während der Gräuel der Bartholomäusnacht mit seiner Valentine trauen zu lassen, die in dem allgemeinen Tumult der Sinne Überlegung genug findet, in dem lutherischen Glauben das einzige Heil zu erblicken, und schleunigst zum Hugenottentum übertritt, das bei Scribe und Meyerbeer nun einmal mit dem Luthertum auf eins hinausläuft. Der alte Marcel, dieser Allerweltsgreis, fühlt sich priesterlich angeweht und himmlisch erleuchtet, und die Trauungsfarce findet wirklich statt. Das soll Wahrheit und Überzeugung sein? Das ist die albernste Zaghaftigkeit und das raffinierteste Haschen nach dem Effekt zugleich. Wo schlagen die liebenden Herzen, die, bevor sie miteinander sterben, noch darnach begehren, sich kopulieren zu lassen und Glaubensdifferenzen so knifflicher Art zu beseitigen, die die Theologen selbst nicht recht zu erklären wissen? Der Frau und dem alten Toren von Diener, Soldaten und Haushofmeister möchte man diese schwärmerische Dummheit noch zutrauen. Aber auf welches Niveau sinkt der junge Ritter, der, während rings um ihn die Gewehre knattern und die Flammen aus den Dächern schlagen, das Schwert in der Scheide, diese langwierige Ceremonie über sich ergehen läßt?

Es ließen sich noch mehr Geschichten von diesem Werk der Überzeugung erzählen. Entspricht es der „Wahrheit", daß der alte lutherische Haudegen im ersten Akt in das Bankett der Kavaliere eindringt und, während sie tafeln, seinen asketischen Gesang erhebt? Hätte der edle Graf von Nevers ihm nicht kurzweg die Tür zeigen müssen? Und ist nicht auch das sogenannte Hugenottenlied, das die

Zecher mit viel zu gutmütigem Spott aufnehmen, eine schreiende Beleidigung des Wirts und der Genossen seines jungen Herrn und dieses selbst? Entspricht es vollends der Wahrheit, daß die Königin von Frankreich und Navarra in demselben Park, wo ihre Hofdamen baden, den Adel des Landes in Audienz empfängt? Man vergegenwärtige sich doch einmal die Situation. Der Garten ist aller Welt offen. Eine Treppe führt aus ihm unmittelbar in den Palast. Von dort kommt der Page mit seinen wiederholten Meldungen. Dieser halbwüchsige Jüngling, der doch kein Kind mehr ist, geht ungeniert ab und zu. Und angesichts dieser Lage können sich die königlichen Frauen „auf weichem Moos entkleiden", wie es in der Castelliſchen Übersetzung des Scribeschen Textes heißt, und sich in die Wellen tauchen? Das widerspricht nicht nur der Wahrheit — das steht auch in schreiendem Konflikt mit der Schicklichkeit! Das ist ein Beweis der verlogenen Lüsternheit, über die Robert Schumann so empört war. Wie konnte der gesunden Vernunft und aller Scham auf diese Weise Hohn gesprochen werden? Am Hofe Margarethens von Valois herrschten gewiß nicht die keuschesten Sitten — aber selbst im Königreich von Golkonda badet eine Königin mit ihren Damen nicht unter freiem Himmel in demselben Park, wohin sie zur nämlichen Zeit einen Ritter (Raoul) und bald darauf „alle Edeln des Landes" zum Abschluß eines allgemeinen Religionsfriedens bestellt hat. Daß zu diesem auch der alte Marcel, der dort nicht das mindeste verloren hat, erscheint und lustig mitschwört (im Soloquartett und im Chor), der gemeine Soldat unter den Rittern, soll nur beiläufig erwähnt werden. Unter allem Widersinn fällt dergleichen kaum mehr auf. Marcel hat nun einmal das Vorrecht der tölpelhaften Aufdringlichkeit. Weiß er doch auch im dritten Akt davon zu singen, daß er und sein Herr in Paris eingezogen seien, nicht allein, denn (fügt er hinzu): „Mit ihm die Königin. Alle drei haben wir die Touraine verlassen —" und so weiter. Als wäre die Monarchin nur so eine Art Anhängsel. Und dies „Alle drei!" Tous les trois! Marcel, Raoul und Margarethe von Valois!

Wie diese Unanständigkeiten und Albernheiten möglich waren?

Weil das ganze Werk, weit davon entfernt, eine Schöpfung der Überzeugung zu sein, die zuerst und vor allem der Wahrheit dient, im Gegenteil ganz wie der „Robert" gar nicht mit der Prätension auftrat, für bare Münze genommen zu werden. Es wahrte sich einen gewissen oberflächlichen Schein der Möglichkeit und dachte im übrigen nur daran, den Sinnen zu schmeicheln und dem großen Haufen Unterhaltung auf Unterhaltung aufzutischen. Konnte diese durch starke Kontraste gepfeffert und durch Pikanterien gewürzt werden — desto besser! Im übrigen sprach schon die Art der Darstellung und Inscenierung der Oper gegen den Gedanken, sie wolle ein künstlerisches Abbild der Wahrheit sein. Hätte man sie wirklich wahrheitsgetreu wiedergegeben und all ihre Mängel in das rechte Licht gerückt — das Publikum wäre sicherlich weniger gutmütig auch auf den größten Unsinn eingegangen. So aber ließ es das Nachdenken zu Hause und gab sich gedankenlos der bloßen Zerstreuung hin. Was hätten zum Beispiel unsere Frauen gesagt, wenn die Badescene, selbst mit der größten Decenz, annähernd wahrheitsgetreu ausgeführt worden wäre, wenn also die Hofdamen wirklich nach einer entsprechenden Einschränkung ihrer Toilette ins Wasser gestiegen wären? Sie hätten Ach! und Weh! geschrieen. Das aber wollte weder Scribe noch Meyerbeer, noch der Direktor und Regisseur der großen Oper in Paris. So wurde denn die Unschicklichkeit in ein faltenreiches und verwirrendes Gewand gehüllt. Es erschienen weißgekleidete Mädchen und tanzten ein Ballett mit sogenannten „Schal-Gruppierungen", andere machten sich im Wasser zu schaffen. Sie neigten und beugten sich, so daß man sie für Nymphen hätte halten können, zogen weiße, durchsichtige Tücher hin und her, als spülten sie Wäsche, und dazu rieselte das Cello, als schauderte die Haut unter dem abfließenden Wasser wollüstig zusammen, und die Damen sangen ihr Lied dazu. Und dies hehre Vorbild verbreitete sich von Paris aus über alle Bühnen der Welt, und heute sieht man diese Posse noch ganz in derselben Weise dargestellt wie am 29. Februar 1836. Wäre es dem Schöpfer der Hugenotten um seine Überzeugung, um Wahrheit zu tun gewesen — wie hätte er dann

nicht darauf bringen sollen, daß der Augenblick, in welchem Raoul erfährt, wie sehr er sich in Valentinen getäuscht und daß sie den Grafen Nevers nur aufgesucht, um von ihm den Verzicht auf ihre Hand zu erbitten, mit aller dramatischen Schärfe in die Erscheinung träte? Statt dessen huschte der Regisseur und der Darsteller über diesen wichtigen Moment ganz so eilfertig hinweg, wie es der Komponist und sein Dichter getan, ja, man rechnete es dem berühmten Sänger Roger als ein besonderes Verdienst an, daß er ausnahmsweise bei der Kunde von Valentinens Gesinnung eine furchtbare Erschütterung verraten habe — was sich doch ganz von selbst hätte verstehen sollen. Aber so wenig hatten die Heldentenöre Lust, in diesem übertünchten Grabe Leben zu suchen, daß sie es vorzogen, nach dem Empfang der Nachricht (im dritten Akt) spornstreichs die Bühne zu verlassen, was denn freilich das Bequemste war. Es verfiel eben alles in diesem „Werk der Überzeugung" der Lüge, die es beherrscht. Wenn z. B. die Zigeuner ihr Ballett tanzen, scheint uns ihr plötzliches Erscheinen jeder Begründung zu entbehren. (NB. Ein dem Tanz voraufgehendes Lied zweier Wahrsagerinnen pflegt auf den deutschen Theatern auszufallen.) Und doch ist es gar kein übler Gedanke, daß zwischen die erregten Volkshaufen der schwarzbraune Trupp stürzt, der die Gemüter einstweilen beschwichtigt und die Neugier und Schaulust auf sich lenkt. Aber wie kann man bei dem Stand unseres Balletts auch nur eine Ahnung davon bekommen, daß der Vorgang so gemeint ist? Der geschniegelte Ballettänzer macht seine Pirouetten, Tänzerinnen, deren ganzes Zigeunertum in einer schwarzrotgoldenen Borte am weißen Gazekleide besteht, lächeln und stellen sich auf die Fußspitzen. Es ist eben ein Ballett, bestimmt, das Publikum zu unterhalten: von einer Bande aus der Pußta, die den Parisern ihre Künste zeigt, bekommen wir auch nicht die schwächste Vorstellung. Und so geht es fort, und heutzutage finden die Opernregisseure es ganz in der Ordnung, daß Marcel seine Pfleglinge auf einem riesigen freien, menschenleeren Platz angesichts des brennenden Louvre traut. Und das während des Gemetzels der Bluthochzeit!

Das sei alles unter schuldiger Anerkennung der Schönheiten

des Werkes gesagt! Aber wie stehen auch sie inmitten des hohlsten Flitters, der pöbelhaftesten musikalischen Gedanken! Soeben hat sich eine melodische Phrase in unser Ohr geschmeichelt, und wir glauben den Pulsschlag eines Menschen zu spüren, dann rasselt plötzlich eine Passage herunter, und wir hören nichts als das Schnarren des Automaten. Neben der verständigst deklamierten Wendung findet sich einer jener nur bei Meyerbeer zu findenden rapiden Rhythmen, die den Eindruck machen, als wolle der Sänger Versäumnisse einbringen, weil Zeit Geld sei. Einer der Edelleute hat im ersten Akt seinem Bedürfnis nach Nahrung durch die Frage Ausdruck zu geben, warum die Gesellschaft noch nicht zur Tafel gehe — und nun höre man, wie das komponiert ist! Dies Verschleudern der Worte kann man an anderer Stelle auch in ausgeführten Sätzen finden, und Raimbeauts Lied („Entfliehet schnell") im „Robert" und die Arie der Fides („Wirf deines Lichts") im „Propheten" sind nur einige Beispiele für viele. Und wer für die Niedrigkeit der Melodienbildung in den Chören des ersten Aktes der „Hugenotten", dieser Chöre, deren Einsatz mit einer wohl geplanten Entsagung, dem trockenen Verweilen auf einem einzigen Ton, mundrecht gemacht werden soll, kein Gefühl hat, wer die Stelle in dem so graziös beginnenden Solo der Königin während ihres Duetts mit Raoul „Nicht wie andre Frauen darf ich ihm vertrauen" nicht widerwärtig findet, dem ist nicht zu helfen und der fühlt wohl auch nicht, wie süß Zerlinens Schmeicheleien, wie voll von Liebe Elvirens Klagen sind, wie himmlisch Leonorens Arie „Komm, Hoffnung"! Aber es ist schade, ewig schade gerade um dies Werk, das die Größe und Originalität der Begabung Meyerbeers wie kein anderes dartut und das ihn nicht nur in der Sprache höfischer Galanterie, sondern auch in der echteren der Leidenschaft des Herzens so wohl bewandert zeigt. Aber die Höhe des vierten Aktes hat er nirgends wiedererklommen, und überall trübt ihm die Berechnung und die abgöttische Verehrung der großen Masse das castalische Gewässer. Und auch das leugne ich, daß uns, wie Heine glaubt, aus Meyerbeers Musik „ungeheure Schmerzen entgegenseufzen und -schluchzen", die der Maestro selbst im tiefsten Innern

erfahren haben soll. „Denn was er nicht selber empfindet, kann der Musiker nicht so gewaltig, nicht so erschütternd aussprechen.“ Ich habe von diesen „ungeheuren Schmerzen“ in den „Hugenotten“ nichts gespürt. Heine hat zwar ganz richtig gehört, wenn er in der Gartenscene des zweiten Aktes „mehr die Sehnsucht nach der Heiterkeit als die Heiterkeit selbst“ wahrgenommen, aber das sagt uns nur, daß dem Komponisten die naive, silberhelle Fröhlichkeit ebenso fern ist wie der tiefe, alle Gründe des Herzens aufwühlende Schmerz. Ganz richtig! Es ist die Sehnsucht nach der Heiterkeit, das Empfinden eines Mangels, den nichts, auch das feinste Raffinement, die schlaueste Technik nicht ersetzt. Und die Erkenntnis dieses Defekts erzeugt bei seiner gearteten Naturen, wie es Meyerbeer war, gar leicht jene elegische Stimmung, die bei den Juden nicht selten ist. Auf gutherzige, liebevolle Menschen wirkt sie rührend. Dieser elegische Flor liegt über dem Garten der Königin, und durch das Orchester, das uns die Reize des höfischen Idylls malt, rauscht der Klang der Harfe, die an den Weiden des Wassers von Babel gehangen. Will man das Schmerz nennen, so tut man nicht unrecht, aber ein „ungeheurer“ Schmerz ist es nicht. Wohl vermag Meyerbeer den Ton des Düstren und des Fanatismus zu treffen: in der Nonnenbeschwörung im „Robert“, in der Schwerterweihe, in dem wilden Getöse des Blechkörpers im letzten Akt der Hugenotten, in der Einführung der Wiedertäufer und der Volkserhebung im „Propheten“. Aber das große, selbstvergessene Leid kennt er nicht. Das weiß nichts von der Welt und dem Publikum, von Beifall und Lorbeerkränzen. Das ist todesmutig und singt allen Menschen zum Trotz. Hätte er es gekannt, er würde weder die Gnadenarie noch das Duett der Fides und Bertha komponiert haben; er hätte alle Flammen der Leidenschaft wüten lassen, aber er wäre niemals lüstern und gemein geworden.

Und doch hat Meyerbeer trotz all seiner Verirrung, trotz all seines undeutschen Wesens, trotz seines Kosmopolitismus der Oper einen neuen Anstoß gegeben und, wenn auch nur durch seine charakteristische Behandlung auch des winzigsten Details und der Instrumen-

tation, das Wagnersche Musikdrama vorbereiten helfen. Nur davon mag ich nichts hören, daß dies auch Scribe getan, und immer bleibe ich dabei, daß auch Meyerbeers Einfluß nur ein äußerlicher gewesen ist. Weil der Geist dieser Werke ein unkünstlerischer und unwahrer war, konnte von einer tieferen Wirkung schon keine Rede sein. Wenn aber Liszt in der „Neuen Zeitschrift für Musik" die Ansicht äußert, seit „Robert dem Teufel" habe eine neue Periode in der Konzeption von Opernsujets die alte vollständig ersetzt, und wenn Franz Brendel in seiner „Geschichte der Musik" den Satz aufstellt: „Scribe machte als Hauptsache geltend, was immer nur als Nebensache behandelt worden war. Die Pracht der Dekorationen, der Luxus der scenischen Einrichtung, die glänzenden Ballette, die gesamte Maschinerie hörten auf, nur eine Zugabe zu sein, sie wurden integrierende Bestandteile, indem sie dazu dienten, die Wichtigkeit zu erhöhen. Die Situation trat an die Stelle bloßen Gefühlsausdrucks in der früheren Oper" — so lehne ich mich lebhaft dagegen auf. Die dekorativen Mittel waren längst vor Scribe schon durch Lully, Rameau, Gluck sinnvoll in den Dienst der Oper gestellt, und Carl Maria von Weber hat den Gedanken eines Gesamtkunstwerkes geäußert, von dem Scribe sich nichts träumen ließ. Ja, diese Männer und andere vor und nach ihnen haben getan, was Scribe und Meyerbeer eben nicht taten: sie schufen wirklich zu der musikalischen Stimmung, die die Handlung erzeugte, auch das äußere Bild, Meyerbeer und Scribe aber zogen die Dekoration nur herbei, um einen äußeren Effekt mehr zu schaffen. Wenn diese es zur „Hauptsache" machten, so geschah es nur in dem angedeuteten Sinne, und ich vermag nicht, mit Brendel, der sonst übrigens kein Freund Meyerbeers ist, darin einen „Fortschritt, was die dichterische Unterlage betrifft" zu erblicken. Die Opern Glucks, der Fidelio und Don Juan, die Opern Webers ruhen auf ungleich besserem Grunde, und die Musik ihrer Meister ist so herrlich, daß sie keiner tanzenden Nonnen, keiner elektrischen Sonne und keines Manzanillobaums bedarf. Wenn aber Brendel in seiner theoretisierenden Art darin, daß die französische Oper „den Schauplatz der Weltgeschichte betreten", eine höhere Stufe ihrer Entwicklung und

einen Schritt vorwärts zum Ideal erblickt, dann ist er in einem seltsamen Irrtum befangen. Was weiß die Musik von der Weltgeschichte? Höchstens soviel, als die Empfindung auch in den Geschicken der Völker mitspielt. Das war eben die Verkennung der Grenzen der Musik, daß man ihr kulturhistorische Schilderungen aufbürdete und sie Wege der Intrige gehen ließ, die ihrem innersten Wesen zuwiderliefen. Das war die Wiederkehr des „staats- und modegesetzlichen Wirrwarrs" (um die von Richard Wagner herrührende Bezeichnung zu gebrauchen), gegen die sich Gluck bereits gewendet hatte. Schon in der alten opera seria hatte die Politik ihre Rolle gespielt. Aber sie war nichts als leerer Schall, man ignorierte sie, wie man alles Charakteristische ignorierte; man gab einem Liebhaber den Namen Alexander, Hannibal, Titus und behandelte das für das Verständnis der Intrige Unerläßliche im ausdruckslosen Secco-Rezitativ. Im übrigen ließ man die Theaterfiguren lieben und vor allem singen. Da brachte nun Meyerbeer allerdings mehr. Er wollte charakteristisch sein, durchaus, um jeden Preis, und mit unerhörten Mitteln suchte er das musikalisch Undarstellbare dennoch zu bezwingen, ohne gewahr zu werden, daß die Komponisten der veralteten italienischen Schablone, so hohl und leer sie war, mit ihr prinzipiell dennoch das Richtigere getroffen hatten. Sie machten eben nicht einmal den Versuch, die Musik Dinge künden zu lassen, von denen ihre Seele nichts weiß. Man höre doch die Staatsratsitzung in der „Afrikanerin", welch unpolitisches und unmusikalisches Geplapper, wenn man von dem Chor der Priester absieht! man höre die lächerlich verbindliche Phrase, zu der u. a. Dom Pedro die Worte „Der König, der lange regiere" singt, das fade Getön der Zwiesprach, die Vasco de Gama und Pedro in der Kajüte über den Kurs des Schiffes führen. Es ist das alte Dilemma. Zwingt man die Musik, sich über solche Dinge zu verbreiten, dann wird sie entweder unwahr oder unmusikalisch. Ist nicht auch die Anrede der Königin von Frankreich an ihre Ritter und der Gesang an die Eintracht lyrischer als es die Politik erlaubt? Es sind eben grundverschiedene Welten. An anderer Stelle trifft zwar Meyerbeer das Situationskolorit vortrefflich, auch wenn seine

Stoffe nicht eigentlich musikalisch sind, aber dem Würfelspiel im „Robert", dem Wiedertäufertrio, dem Frostschauer des Corentin in der „Dinorah" bringt man doch nicht mehr als höchstens ein kaltes Staunen entgegen. Um die überraschendsten Klangeffekte hat Meyerbeer die Oper bereichert, aber sie sind zum größten Teil mit der Wahrheit und der herzbewegenden Wirkung der Musik erkauft. Man sollte darum wohl auf der Hut sein, einen Fortschritt darin zu erblicken, daß die Situation „an die Stelle bloßen Gefühlsausdrucks in der früheren Oper" trat. Was kennt denn die Musik Höheres und Eigneres als den Ausdruck des Gefühls? Es gibt wohl auch musikalische Situationen — gewiß! musikalische Grundstimmungen — gewiß! Die ganze weite Natur ist musikalisch, aber sie ist es, weil wir Menschen unsere Stimmung, unsere Empfindung in sie hineinlegen, in den Wald, den melancholischen Weiher, in die hellbeschienene Frühlingslandschaft, in die schweigende glühende Wüste. Solche wahrhaft musikalische Stimmungsbilder finden sich aber bei Meyerbeer fast nie — vielleicht nur, weil er ihrer nicht mächtig war.

Wer die Musik, die berufene Dolmetscherin des Gefühls, zu anderen, zu falschen Worten zwingt, der tut es nur, weil er ihre schönste Sprache nicht zu reden vermag. Daher denn bei Meyerbeer jene raffinierten Schilderungen äußerer, unmusikalischer Dinge. Und wüßte man es nicht schon daraus, man erführe es aus seinem kläglichen Versagen, wenn es einmal gilt, das Herz sprechen zu lassen, aus seiner seltsamen Vorliebe für herzquälende, gefühlverletzende Grausamkeiten. Wie müßte uns die Gnadenarie der Isabella rühren können, wenn ihr stofflicher Inhalt nur halbwegs erschöpft wäre! Aber es bleibt bei einer bestechenden Melodik und einem Ausspielen starker Trümpfe, denen ein ganzes Passagenwerk nachstürzt. Die sinnliche Leidenschaft zwar steht Meyerbeer bis zu einem gewissen Grade zu Gebote (bewunderungswürdig sogar in dem immer wieder zu nennenden Duett der Hugenotten"), aber der Aufruhr des Blutes ist nicht die holde Regung des Herzens, das in seiner stillen Tiefe eine Welt von Himmelsglanz und Erdenwärme aufgesogen und sie aus feuchten Augen zurückstrahlt und mit weicher Lippe verkündet,

die schwesterliche Liebe Iphigeniens, die Gattenliebe der Leonore, die bräutliche Liebe Agathens. Auch ein kalter Mensch kann erglühen, aber er erhitzt nur sich — er erwärmt nicht auch andere. Einmal, im „Propheten", möchte es scheinen, als quölle ein warmer Blutstropfen hervor: in der Scene, da der Sohn um der Mutter willen die Geliebte geopfert und jene nun überfließt von Worten des Segens. Hier mag dem Komponisten, der im Leben ein so trefflicher Mensch gewesen, die eigene Mutter vor Augen gestanden haben, jene glückliche Frau, die Heine mit der Mutter des heiligen Borromeo vergleicht, die ihren Sohn noch bei Lebzeiten kanonisiert sah. Und wirklich greift er uns in einigen Takten ans Herz. Aber dann kommt eine Kadenz — und es ist vorbei. Nein doch: im Grunde hat es nie recht begonnen, denn der ganze Auftritt ist doch von aller Wahrheit wiederum weit entfernt. Johann von Leiden ist vor die barbarische Alternative gestellt worden, entweder die Mutter sterben zu sehen oder seine Braut der Lust des Grafen Oberthal zu überantworten: eine schauderhafte Wahl. Er entscheidet für das letzte — aber mit welchem Herzen! Wenn er es überhaupt vermochte, genügte es ihm da, ein paar Tränen zu vergießen? Und konnte die Mutter, die doch wissen mußte, was dem unglücklichen Mädchen droht und wie sehr ihr Sohn unter dem Entsetzlichen leidet, ihn um dieses erzwungenen Opfers willen salbungsvoll, predigerhaft segnen? Ist dies echtes Gefühl, wahres Mitleid? Ich meine, nur ein fassungsloser, verworrener Jammer wäre hier der einzig richtige Ausdruck gewesen, und wenn die Musik keine Töne für ihn finden konnte — nun dann hätte die ganze martervolle Scene überhaupt ungeschrieben bleiben müssen. Wäre die Empfindung wirklich echt gewesen — schwerlich hätte Meyerbeer dann auch der Fides das wahnwitzige Duett mit der wiedererstandenen Schwiegertochter geben können, in dessen knarrendem Figurenwerk jedes Gefühl zerbricht. Jene Scene in der Kirche aber: ist sie nicht der Höhepunkt der Roheit? Die Mutter erblickt ihren Sohn in Münster als Propheten, die Krone auf dem Haupt, ihn, den die Gläubigen soeben noch als Gottes Sohn, „vom Weibe nicht geboren", gepriesen haben — und er verleugnet sie. Als

könnte er sie mit der Macht seines Blickes bändigen, sieht er sie durchdringend an und zwingt sie mit dieser Komödie der Mystik auf die Knie, während er sie heimlich auf die Stirne küßt. Er läßt die Schwerter auf seine Brust zücken und verlangt von der Mutter den Widerruf, den sie natürlich leistet, um ihr Kind nicht blutend zu ihren Füßen zusammenbrechen zu sehen. Jetzt sind Johann und Fides quitt, das Volk hat seinen Propheten wieder und wir — das Gefühl bodenloser Verachtung für den Helden, der so wider alles ästhetische Recht in den Mittelpunkt eines Dramas gestellt ist und den alle Reue und die Pulverexplosion im Schlußakt von seiner Schurkerei nicht reinigen. Und die Autoren, die sich vermaßen, uns mit diesem Gaukelspiel, das uns anekelt, zu rühren und zu erschüttern? Man würde ihnen das Ballett auf dem Eise und den übrigen Effekttrödel der Oper gern nachsehen, wenn sie uns mit jenem Greuel verschont hätten. Er genügt, uns für alle Schönheiten der Partitur, selbst für das würdige Bettlerlied taub zu machen. Daß es an packender Rhythmik, an einschmeichelnden Melodien bald französischen, bald italienischen Charakters auch im „Propheten" nicht fehlt, soll dabei immerhin als ganz selbstverständlich vorausgesetzt werden. Genügten sie nur, das Kunstgefühl zu ersättigen!

Darum war es auch schließlich vergebliche Liebesmühe, daß sich Meyerbeer, der schon vor dem Propheten, der 1848 „nach Nöten lang und schwer" beendet war, eine preußische Festoper „Das Feldlager in Schlesien" komponiert hatte, in welcher der alte Fritz hinter der Scene die Flöte spielt (sie wurde später russischen Verhältnissen angepaßt und nannte sich seit 1854 in ihrer Umgestaltung „Der Nordstern"), ein Libretto wählte, das alles äußeren Gepränges entbehrt. Er wollte den Beweis liefern, daß es seine Kunst und nicht ihre glänzende Umhüllung gewesen, kraft deren er gesiegt, und „Dinorah" sollte dafür zeugen. Sie tat es nur halb. Die goldschillernden Gewänder hatte er seiner Muse zwar abgestreift, aber statt des toten Steines, dessen Besitz Reichtum und Ehren auf das Haupt dessen häuft, der sich dem Bösen verschrieben, hatte er ihr kein warmes, pochendes Herz in die Brust setzen können. Ein

Zufall machte mich mit dem Werk erst lange nach seinem Erscheinen, und zwar in Italien, bekannt; dort, nach all den Lucrezien, Lucien und Somnambulas fesselte mich seine subtile Gedankenarbeit, und als sich nach jedem Akt ein minutenlanger Applaus erhob, empfand ich eine Art Stolz darüber, daß Meyerbeer am 5. September 1791 in der jetzigen Hauptstadt des deutschen Reiches geboren worden. Aber die Freude verflog bald. Zwar musikalische Finessen, geistreiche Klangmischungen finden sich genug darin, der Chor an die heilige Jungfrau, der der armen Verrückten das Gedächtnis wiedergibt, ist vortrefflich, und das Quartett nach der Gewitternacht ist gar schön. Aber wo ist der Humor, wo die ländliche Einfalt? Wer einen Schattentanz wie den der Dinorah komponierte, der durfte freilich nichts dagegen einwenden, wenn die Darstellerinnen der Heldin, des armen irrgewordenen bretonischen Landmädchens, das ein Jahr lang mit ihrer Ziege herumstreift, in den großen Opernhäusern in Paris, Wien und Berlin mit kostbaren Ohrgehängen, einer Diamantbrosche, eleganten braungoldenen Stiefelchen und im sammetbesetzten Atlaskleide erschienen, die weiße Ziege, die hinter einer solchen Salon-Irren eine doppelte Verirrung war, hinter sich. Und das ist das A und O des Ganzen. Man nahm die Kunst nicht ernsthaft, weder Meyerbeer noch seine Librettisten, noch Regisseure und Schauspieler. Darum war es schließlich auch ganz einerlei, ob ihm die Herren Barbier und Carré den Text gaben oder Scribe, mit dem er so oft gesiegt und aus dessen Händen er schon im Jahre 1843 das Buch zur „Afrikanerin" empfangen hatte. Es war Meyerbeers letztes und — das alte Lied. Viel Glanz und Schwung und ein ergreifender Sterbegesang der armen Selica — aber alles andere gleißend und leer. Das Libretto trägt die Schuld — wenden vielleicht einige ein, die an Meyerbeers Unsterblichkeit zu glauben nicht ermüden können; aber wir wissen, daß das nicht der Fall ist. Zwar dies Libretto war besonders buntscheckig und der Held besonders unmännlich — aber wer hat nach dieser Ware Verlangen getragen? wer hat den feinen, klugen Scribe auf diese Wege der Unnatur verlockt? Immer doch Meyerbeer selbst. „Es herrscht Ministerverantwortlichkeit" —

drückt das einer der Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik", Waldbrühl, in einem Aufsatz über die „Hugenotten" aus (1839, Nr. 17) — ich möchte noch weiter gehen und sagen: der Tonsetzer ist der Monarch, der Librettist der Minister; dieser führte aus, was jener gebot, und auf jenen fällt die schwerere Last der Verantwortung.

Wie kommt es nun, daß sich diese Opern und andere ihres Schlages immer noch auf den Bühnen halten, trotz der wachsenden Abneigung der Gebildeten, trotz der mächtigen Einflüsse Wagners, der täglich neuen Boden gewinnt? Wer die Entwicklung der Oper mit offnen Sinnen verfolgt hat, muß doch erkannt haben, daß sich im Gefühl auch des großen Publikums eine Entfremdung von Meyerbeer und der großen Oper vollzieht, die, richtig gefördert, allmählich zur Trennung führen muß. Aber der kosmopolitische Sinn der Deutschen ist immer noch zu mächtig, und die musikalische Unbildung und Gedankenlosigkeit wird zu allen Zeiten ihre Jünger ins Theater senden, die der Gnadenarie und dem Schattenwalzer zujauchzen — und der Beifallslärm, den diese tüchtige Minorität zu vollführen vermag, hält die Direktionen davon zurück, mit dem Vergangenen ganz zu brechen. Hier liegt einer der schwersten Schäden unseres deutschen Theaterwesens. Wir haben auf unseren Bühnen seit einem Jahrhundert und länger alles willkommen geheißen, was den Ohren gefiel, stamme es, woher es wolle, und nun hat sich dies alte Eisen bergehoch aufgetürmt, und wahllos hängen in den Repertoires die schartigsten Schwerter neben den blitzendsten Klingen. In Deutschland gibt man nicht nur Gluck, Mozart und Beethoven, Weber, Marschner und Wagner, man singt auch Cherubini und Méhul [Ehre den trefflichen Meistern], Rossini, Meyerbeer und Halévy, man hält es für eine heilige Pflicht, Herolds „Zampa" nicht ganz vom Repertoire verschwinden zu lassen, geschweige denn Adams „Postillon", Donizetti, Bellini und Verdi, Mascagni und Bizet werden neben Kreutzer und Lortzing aufgeführt, kurz, es ist ein Wirrwarr, von dem man auf den Bühnen anderer Länder schlechterdings keine Vorstellung hat. Was berechtigt die Direktionen, uns immer wieder mit schlechter fremdländischer Ware zu regalieren, wenn

es nicht die Rücksicht auf eine Virtuosenkehle, den Geschmack der Ungebildeten und die Kasse ist? Bellinis „Nachtwandlerin" ist dereinst von großen Sängerinnen, der Sontag, der Lind, gesungen worden, und unsere Väter und Mütter haben sich an ihr erbaut. Gibt das den Koloraturſängerinnen von heute das Recht, ihnen nachzuahmen? Damals waren diese faden, schwindsüchtigen, wohlklingenden Weisen neu, und da die Produktion in Deutschland darniederlag, ließ man sich die Invasion von den italienischen Sirenen sehr wohl gefallen. Aber es waren Schöpfungen der Mode mehr als der Kunst; historisch sind sie längst überwunden, und ewige Geltung können sie nicht beanspruchen. Und geschichtlich und künstlerisch wie die Nachtwandlerin und ihre Verwandte sind auch ihre nach dem Zuschnitt der französischen großen Oper zurechtgestutzten Töchter, Verdis „Sicilianische Vesper" und sein „Maskenball" und jene Zerrbilder der trockenen Romantik, der „Rigoletto" und die „Traviata", bereits überwunden, sogar in Italien, wie viel mehr in Deutschland, das mit ihnen von vornherein nichts hätte zu schaffen haben sollen! Sind wir Deutschen denn dazu gut genug, fremden Verirrungen zu räuchern, während sich das Ausland nicht einmal die Mühe gibt, die Meisterwerke unserer Kunst ernstlich und beharrlich zu pflegen? Haben doch immerhin die besten der ausländischen Meister mit einer oder der andern ihrer trefflichsten Opern ihren Platz unter uns, Rossini mit seinem „Barbier" und, wenn man will, auch mit seinem musikalisch so reich gesegneten „Tell" (obgleich Schillers teure Dichtung ihn uns verleiden sollte), Auber mit seinem „Maurer" oder dem „Fra Diavolo", Verdi mit seinem „Othello" und „Falstaff", vielleicht auch mit der „Aida". Ich maße mir damit nicht an, das Repertoire abzustecken, und habe nur einige beliebige Beispiele genannt — aber jeder künstlerisch Gesinnte sollte Verwahrung dagegen einlegen, daß das fremde Mittelgut sich auf unseren Theatern das Bürgerrecht ersitzt. Die reine keusche Kunst des „Joseph" und des „Wasserträger" soll überall mit Ehrfurcht aufgenommen werden, aber hinweg mit den Lindas von Chamounix und den Bräuten von Lammermoor. Nicht gegen eine bestimmte musikalische und drama-

tische Stilrichtung wendet sich dieser Protest, nicht gegen das Alte zu Gunsten des Neuen, sondern nur gegen die Afterkunst, die nicht wert ist, länger als eine Modesaison zu dauern, und vor der die Theaterleitungen noch immer katzbuckeln. Dieser charakterlose Kultus des Fremden hat auf unsere heimische Kunst schwer gedrückt, und nur einem Riesengeist wie Wagner ist es möglich gewesen, das unwürdige Joch abzuschütteln und nach Jahren der Acht und Verkennung die Oberherrschaft auf den deutschen Bühnen zu erlangen. Aber noch immer wuchert das italienische und französische Unkraut neben ihm, und von dem, was Deutschland geschaffen, gefällt dem Haufen nur das Schlechteste: wie Neßlers „Trompeter von Säkkingen" schlagend beweist.

Wie ist diesem Übelstand abzuhelfen? Ehe sich das Urteil klärt und die „große Oper" ganz abgetan ist, können noch zwanzig Jahre vergehen, und die Neßlers werden immer ihre Schwärmer finden. Wer also kann uns helfen, wenn es die Intendanzen und Direktionen unserer Theater nicht tun? Ich meinerseits halte es für eine Schande, daß auch die größten Hofbühnen, die von guten und schlechten Einnahmen nicht abhängen, ein Machwerk wie den „Trompeter" immer aufs neue aufführen, dem doch genug getan wäre, mehr als genug, wenn er ein paar Male über einige mittlere Theater gegangen wäre. Man kann auch Herrn Neßler seine Stimme auf den deutschen Bühnen erheben lassen — dazu ist er ein Deutscher — warum begünstigt man denn aber den armseligsten unserer Komponisten zugleich mit den Ausländern und läßt die wahrhafte Kunst im Vaterlande fasten? Das ist das Traurige. Es wird darum endlich einmal Zeit, das Opernrepertoire von all dem Unkraut zu säubern, das sich seit Jahrzehnten bei uns niedergelassen hat, und nicht länger Rücksicht darauf zu nehmen, daß irgend eine beliebte Sängerin ohne Bellinis „Amina" und Verdis „Violetta" nicht leben und sterben kann. Das Publikum würde sich bald damit zufriedengeben, denn ernstlich liegt ihm an dem alten Gerümpel, das der heutigen Generation höchstens noch die Gewohnheit teuer macht, nichts mehr. Die Reinigung würde aber sehr bald die

günstige Folge der Hebung und Kräftigung der zeitgenössischen deutschen Oper nach sich ziehen. Es ist zwar keineswegs ausgeschlossen, daß die Lücken nicht sofort durchaus befriedigend ausgefüllt werden, denn gewiß werden in Deutschland eine Menge Opern ohne Theaterblut geschrieben, die an schlechten Texten und Kapellmeisterroutine kranken. Aber wo haben sich denn unsere deutschen Komponisten in aller Welt auch die Sporen verdienen sollen? Früher gingen sie nach Italien — das ist Gott sei Dank vorbei. Heute aber fehlt ihnen jedes Übungsfeld, während man in Frankreich mit Vergnügen Gounod, Maillart und Thomas einige Male durchfallen ließ, ehe sie einen wirklichen Erfolg davontrugen. Man sage auch nicht, daß das wahrhaft Große sich unter allen Umständen Bahn bricht. Das ist nur bedingungsweise wahr. Kann sein das Titanenhafte, ganz und gar Neue und Gewaltige vom Schlage der Werke Richard Wagners. Aber es muß neben den höchsten auch bescheidenere Kunstwerke geben, die den vom Tagewerk ermüdeten Sinn freundlich ausruhen lassen und nach der Brust der Hörer keine tragischen Dolche zücken. Und warum will man das Gute verkennen, weil es vom Besseren überragt wird? Es gibt in Deutschland ernste und heitere Opern genug, die es an musikalischer Erfindung und künstlerischer Durchbildung mit zehn Bajazzos und Mignons und mit hundert Trompetern aufnehmen — und doch bleiben sie unaufgeführt, oder man stellt sie nach einigen Vorstellungen ins Archiv, weil sie nicht „zogen". Wie aber vermochten sie es, wenn sie von italienischen, französischen und deutschen Gassenhaueropern aus dem Felde geschlagen werden? Wir haben ja in den Opern Lortzings solche Schöpfungen, die wohl nicht das Höchste der Kunst, aber doch einige ihrer freundlichsten Blüten bedeuten, gesund und frisch, gelegentlich wohlfeil sentimental, aber doch gut deutsch, witzig und empfindungsvoll, wir haben Nicolais „Lustige Weiber", die zu den schönsten Nachblüten der Romantik gehören, und Humperdincks „Hänsel und Gretel" — wo aber ist Spohrs „Jessonda"? müßte Götz' „Bezähmte Widerspenstige" nicht zum festen Bestande aller guten Theater gehören? warum bleibt Franz von Holsteins „Haideschacht" so lange

unaufgeführt? Verdienen solche Werke, zu denen man noch manches andere gesellen könnte, es wirklich, daß sie von dem Abhub des Auslandes verdrängt werden? Wer bezweifelt, daß auch sie diesen oder jenen Fehler haben? Aber man gebe unseren deutschen Komponisten vor allen Dingen einmal Raum, man führe sie auf, man erhalte das Gute von ihnen auf dem Repertoire, und bald wird man finden, daß mit der Gewöhnung auch die Kraft erstarkt. Man braucht darum nicht mit einem Schlage in das andere Extrem zu fallen. Die fremde Kunst kann und darf nicht gänzlich entfernt werden, und manche ihrer Schöpfungen, auch der neuesten, kann den unseren als Beispiel und Korrektiv dienen. Aber eine Säuberung tut gründlich not. Wir sind Deutsche und leben in Deutschland. So pflegen wir auf unseren Theatern denn auch die deutsche Kunst!

Und da nun in Meyerbeer einmal alles zusammengefaßt ist, was die Kunst des Auslandes uns trotz der größten Begabung Verderbtes und Lügenhaftes gebracht hat, die Gesangsherrschaft und der Bravourunfug der italienischen Konzertoper, die grelle, unwahre, sensationslüsterne und anstößige Dramatik der Franzosen, so mag denn an ihm das Beispiel gegeben werden. Nur einem einzigen seiner Werke würde ich zunächst noch dauernden Bestand im Repertoire gönnen: den „Hugenotten". Der „Robert" und die „Dinorah" müßten fallen, und die „Afrikanerin" dürfte ihnen nachstürzen, da doch Frau Lucca nicht mehr singt, einst die genialste Vertreterin der armen gequälten Selica. Der „Prophet" kann durch eine große Künstlerin, die die Fides gibt, vor dem Verderben gerettet werden, aber auch nur durch diese, denn an den übrigen Rollen zerarbeitet sich selbst ein Genie vergebens, und mit dem hohen C eines berühmten Heldentenors werden die vielen Trivialitäten und Gemeinheiten der Partitur nicht wettgemacht. Von Meyerbeers übrigen Opern ist nicht zu reden. Nur mit einer seiner Kompositionen könnte man ihn noch ehren. Man brauchte nur seines ideal angelegten Bruders Tragödie, den „Struensee" von Michael Beer, hervorzusuchen; dazu hat Meyerbeer bekanntlich die Musik geschrieben, und etwas Besseres hat er nie hervorgebracht. Die „große Oper", wie

er sie ausgebildet, möge mit ihm für immer ruhen! Sie war eine Verirrung von der Musik und vom Drama. Der Musikhistoriker möge pflichtschuldigst anerkennen, was Giacomo Meyerbeer, dieser eminent begabte Mann, für die Ausbildung der Ausdrucksmittel der Oper getan, er möge nachweisen, daß niemand, der nach ihm für das Theater komponierte, er heiße wie er wolle, von ihm unbelehrt geblieben ist — Musiker und Dramatiker mögen seine Werke studieren, aber dann mögen sie den Hut ziehen und sich weit von ihm entfernen. Wer ihn sich heutzutage zum Vorbild nähme, müßte ein Tor sein. Man kann das Heil in Gluck und Mozart, in Beethoven und Weber finden, aber in Meyerbeer — das ist unmöglich. Er war ein bedeutender Mann, aber er war ein falscher Prophet.

VI.

Richard Wagner.

Rienzi.

Es erstand ein überragendes Genie, ein sprühender Flammengeist, berufen, eine doppelte Krone von Feuer und Gold zu tragen, der träumte kühn wie Dichter träumen, ein Ziel so hoch sich zu stecken, daß, wenn es je von der Kunst erreicht und von der Gesellschaft anerkannt werden kann, dies sicher nur in einer Zeit geschehen wird, wo das Publikum nicht mehr aus jener schwankenden, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden und dünkelhaften Masse besteht, die in unseren Tagen in die Schauspielhäuser kommt, zu Gericht zu sitzen und Gesetze zu diktieren, deren Macht kaum die Kühnsten zu widerstreben wagen."

Diese hochtönenden Worte gelten Richard Wagner, und der, der sie sprach, war Franz Liszt. Ist die Prophezeiung in Erfüllung gegangen? Richard Wagners Werke sind heutzutage von der Gesellschaft anerkannt, wie nur je ein Werk der Kunst. Und ist darum wirklich die Welt eine andere geworden? Behält der Schauspieldirektor Goethes plötzlich nicht mehr recht? Besteht das Publikum wirklich nicht mehr aus jener gelangweilten und zerstreuten Masse, über die er ganz wie Franz Liszt, nur ironischer und humorvoller zu Gericht sitzt? Es ist heute noch wie dazumal, nur haben beide übertrieben: denn auch diese Gleichgültigen und Blasierten weiß der Genius an seinen Siegeswagen zu ketten, und sie ziehen ihn mit Freuden. Wie unter dem Volk von Sodom und Gomorrha sind unter den Theaterbesuchern stets einige Gerechte, und mehr als in jenen lasterhaften

Städten des alten Testaments; die andern aber sind „gleich bereit zu weinen und zu lachen", unbeschriebene Blätter, auf die der Künstler seine Lettern schreibt und seine Siegel drückt. Wer sich heutzutage sagt, daß das, was Liszt zu hoffen noch kaum wagte, überreichlich erfüllt ist, der wird darum doch nicht glauben, daß der Sieg jener erstaunlichen Kunst zugleich jene Masse von Grund aus umgewandelt hat. Wer heute dem „Lohengrin" zujauchzt, erbaut sich morgen an dem ordinären Klingklang von Neßlers „Trompeter von Säkkingen", der die finanziellen Erfolge Wagners sogar noch überbietet. Aber etwas anderes ist es allerdings doch, ob ein Machwerk, das aus seichtestem Wasser aufgefischt ist, einen unverständigen Haufen kirrt, oder ob das Rheingold, das aus der tiefsten Tiefe an das Licht gefördert ist, seinem Besitzer „Der Welt Erbe" zu eigen gibt. Die Erfolge sehen sich auf den ersten Blick ähnlich, und dennoch sind sie durch Abgründe getrennt. Schillers Wort:

Kannst du nicht *allen* gefallen durch deine Tat und dein Kunstwerk,
Mach' es *wenigen* recht — *vielen* gefallen ist schlimm —

gibt uns die Aufklärung. An dem Flittergold, das den „vielen", der Majorität, dem Gesindel gefällt, ist zu allen Zeiten kein Mangel gewesen. Einen solchen Erfolg hat keine einzige der Wagnerschen Schöpfungen errungen. Sie alle begannen damit „wenigen" zu gefallen, so wenigen, daß man an ihrer Lebenskraft verzweifelte, daß der Meister, daß selbst seine vertrautesten Freunde den Mut sinken ließen. Ist aber etwas von dem Schlage dessen, was wenigen, den Ernsten, den Tiefblickenden, die im Allerheiligsten der Kunst beten und sich zum Tagewerk stärken, gefällt, wirklich berufen, dermaleinst zu siegen, dann gibt es keinen Übergang durch die Vielheit — dann gehört es sofort *allen*, dann flammt plötzlich zu seinen Häupten das Pfingstzeichen des Geistes, dann ist es gekennzeichnet und wird verehrt von aller Welt. Alles Genialste, das, frei von Schrullen und Gebrechen, in blühender Gesundheit, freien, stolzen Ganges über die Erde schreitet, ist immer das Entzücken der Menge und die Bewunderung der Kenner gewesen. Einen Achill, einen Siegfried staunt

alles an, und der Neid erkennt ihn eben durch sein Dasein an. Dem Zauber von Rafaels Sistina, der Macht des Shakespeareschen „König Lear“ widersteht niemand. Ist Richard Wagner berufen, neben diese Höchsten zu treten? Was er geschaffen, blieb zunächst nur im Besitz weniger; einiges davon gehört jetzt widerspruchslos allen, anderes kommt vielleicht niemals über die Schar der Eingeweihten hinaus — wenn man von dem Frühlingswasser des augenblicklichen Modekultus absehen will, das kommt und verrauscht. Eins aber ist ganz gewiß: ein Reformator ist in ihm entstanden, wie es wenige gibt, und weit über das Gebiet einer einzelnen Kunst, der Musik, hinaus hat dieser Mann Saaten in die Zukunft gestreut, deren Spuren nicht vergehen werden.

Von seinem Deutschland hat Richard Wagner wohl für immer festen Besitz ergriffen; jetzt aber stürmt sein Genius bahnbrechend auch ins Ausland und bereitet der germanischen Kunst Siege wie kein deutscher Meister vor ihm. Und immer noch toben über den außerordentlichen Mann und seine Kunst heiße Kämpfe. Immer noch gilt es sich zu sagen, daß es not tut, wenn man ihn gerecht beurteilen will, sich auf eine erhöhte Warte zu stellen, die eine weite Überschau gestattet. Denn gerade diesem Großen gegenüber ist Besonnenheit not. Hat er auch hundertfach den alten Kanon durchbrochen und der Kunst neue Wege gewiesen — es gibt Gesetze, die ewig gelten, weil sie mit der Natur und der Vernunft im ewigen Bunde stehen, Gesetze, die auch der Genius nicht ungestraft mißachtet. Wer sie nicht behütet und sie den enthusiastischen Bilderstürmern preisgibt, der versündigt sich an der Kunst. Ein anderer, der „Mäßige“, wird vielleicht von denen, „die sich warm vor anderen dünken, wenn sie die Hitze fliegend überfällt“, kalt genannt, aber weil ihm die Kunst höher steht als der Künstler, erkauft er sich dessen und seiner Freunde und Erben Wohlwollen nicht mit dem Verrat an jener, noch mit dem Verleugnen seiner Überzeugung. Mit diesen Gesinnungen soll zu der Beurteilung Wagners geschritten werden, und auch ihm gegenüber wird es sich empfehlen, langsam, am einzelnen Beispiel sein Schaffen und seine Lehren zu entwickeln. Faßt der Leser dann dies alles zusammen, dann gewinnt er vielleicht das erwünschte vollständige Bild.

„Den Menschen macht sein Wille groß und klein.“ Kann der Wille überhaupt einen großen Künstler schaffen, dann hat er es in Wagner bewiesen; jedenfalls hat er seine Gaben ins Gewaltige gesteigert und (Gluck, Schiller und vielleicht auch, wenn man den Maßstab verkleinert, Alfieri ausgenommen) kennt die Kunstgeschichte keinen, bei dem eine unerschütterliche Energie das anvertraute Pfund bis auf das letzte Teilchen so künstlerisch ausnutzte. Er begann wie ein vielseitig begabter, konfuser Dilettant. Als hoffnungsvoller Knabe schrieb er, von Shakespeare erfüllt, Trauerspiele, zu denen er gleich auch die Musik liefern zu können hoffte, und als er sich nun dieser Kunst heimlich mit plötzlicher Leidenschaftlichkeit in die Arme geworfen, komponierte er, ein sechzehnjähriger Jüngling, Sonaten und Quartette. Dabei stiegen ihm aus der Lektüre Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns wunderliche Gesichte „am Tage, im Halbschlafe“ auf, seine Angehörigen schüttelten über die Verzettelung seiner Zeit den Kopf, aber es gelang ihm dennoch, eine Ouvertüre im Leipziger Theater zur Aufführung zu bringen — mit welchem Effekt, darüber belehrt uns seine eigene, bis zum Jahre 1842 reichende skizzenhafte Lebensbeschreibung. „Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo; das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlages in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck“. Man sieht, durch diese Wildnis von Versuchen zieht sich nur ein einziger Pfad, und der sucht das Gewagte, riesenhaft Groteske.

Aber auch er verlor sich bald, und der Wanderer beschritt die breite Straße des Herkommens. Die Julirevolution führte den jungen Strudelkopf zur Politik. Auf der Universität hörte er, bald angewidert von dem Studententreiben, dem er sich leichtsinnig ergeben, Philosophie und Ästhetik. Nachdem die Musik eine Weile

ganz geruht, gab er sich in die tüchtige Lehre des Thomasschul-Kantors Theodor Weinlig, der ihn durch die trockenen Studien zur „Selbständigkeit“ führte. Er dilettierte wohl noch auf verschiedenen Gebieten, fand aber doch Muße, eine Symphonie zu schreiben, die das Gewandhaus seiner Vaterstadt (Wagner, der am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren war, zählte damals zwanzig Jahre) zu Gehör brachte — mit Beifall sogar. Was war daran Außergewöhliches? Der normale Paßgang war eingeschlagen, und niemand ahnte, Wagner selbst vielleicht am wenigsten, daß der Schöpfer dieser Jugendwerke dermaleinst in den Räumen desselben Gewandhauses in Acht und Bann getan werden würde.

Auch die nächsten Jahre brachten keine Tat der Verheißung. Eine Abneigung gegen das Undeutsche, gegen eine Musik wie die des Heroldschen „Zampa“ blitzt wohl einmal durch, seine Liebe zur „Zauberflöte“, zu Beethoven, zu Weber keimt auf, aber sie wirkt noch nicht in ihm, bald sind alle germanischen Instinkte ertötet und er schwimmt mitten im Fahrwasser der Italiener und Franzosen, „zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung“ aufgelegt, voll von Heinses „Ardinghello“ und dem „jungen Europa.“ Seine erste romantische Oper „Die Feen“ (die in München unter Perfalls Intendanz zu glänzender Aufführung gelangte) will er zwar noch im Geiste Beethovens und Webers komponiert haben (1833), mit einer zweiten aber, dem „Liebesverbot“, warf er dem Deutschtum, wie er in dem artigen Bericht über die Oper und ihre Aufführung in Magdeburg (im Frühjahr 1836) offen eingesteht, vollends den Handschuh hin. Shakespeares zwar dichterisch ungleiches, aber im Grunde tiefernstes „Maß für Maß“ hatte ihm den Stoff geliefert, aber so willkürlich schaltete er mit dessen Tendenz, daß er die gleichwägende Gerechtigkeit vergessend die Handlung mit einem Triumph der „freien Sinnlichkeit“ über Heuchelei und Lüge enden ließ. Der Statthalter, der mit seiner drakonischen Strenge so schmählich ad absurdum geführt wird, ist sogar ein Deutscher (er heißt statt wie bei Shakespeare „Angelo“ bei Wagner „Friedrich“), und gerade über ihn schlagen die farbigen Wogen der italienischen Luft zusammen. Luzio, der hier

nicht der alberne Tropf des englischen Originals ist, veranlaßt, obwohl selbst im letzten Augenblick an der Tugend seiner Geliebten (Isabella) verzweifelnd, einen Volksaufstand, der Statthalter wird, sein verratenes, ihm untergeschobenes Weib zur Seite, entlarvt, der junge Claudio von der jauchzenden Menge aus dem Gefängnis befreit, und als der König unerwartet zurückkehrt, wird dem finsteren Puritanertum ein Pereat, dem Genuß und der Freude ein lautes Evviva gebracht, denn auch den Monarchen freuen „bunte Feste mehr, als eure traurigen Gesetze." Friedrich und Marianne, Luzio und Isabella ziehen an der Spitze eines Maskenzuges dem Fürsten entgegen, und ein toller Jubelchor schließt das Werk. Man darf es Wagnern glauben, daß er „diese lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Scenen in einer nicht unangemessenen Sprache und ziemlich sorgfältigen Versen ausgearbeitet", daß die „Stumme von Portici", die sicilianische Vesper und selbst der „sanfte Sicilianer Bellini" ihn bei ihrer Schöpfung beeinflußt hatten (das Stück spielt, wie sein zweiter Titel „Die Novize von Palermo" besagt, nicht in dem Shakespeareschen fabelhaften Vienna) und daß in der ganzen Musik kein deutscher Faden zu finden war. Die Aufführung aber muß miserabel gewesen sein. Dennoch wurde, „was halbwegs gut ging", applaudiert, aber zu der angesetzten Wiederholung, die nur dadurch möglich wurde, daß Polizei und Publikum das bedenkliche Sujet gar nicht verstanden hatten, hatten sich außer Wagners Hauswirten und einem polnischen Juden kaum zehn Menschen eingefunden, so daß man froh sein durfte, als eine Schlägerei hinter der Scene zwischen Isabellens Gemahl und dem Sänger des Claudio, an der endlich auch die Novize von Palermo selbst passiven Anteil nahm, die Aufführung vereitelte. Eine weitere Wiederholung und eine Verpflanzung der Oper auf andere Bühnen hat nicht stattgefunden, und heute ist sie verschollen.

Geldnot und Schulden quälten Wagner, und die übliche frühe und verfrühte Musikantenehe schlug ihn vollends in Fesseln. Zu der kapellmeisterlichen Plackerei kam die häusliche, die Sorge drückte ihn nieder, und seine Erfindung erlahmte. Auch London, auch Paris

brachten ihm trotz Meyerbeers freundlicher Unterstützung kein Heil. Er mußte, um sich Brot zu schaffen, die Modemelodien der Saison für Klavier arrangieren und die Geldlücken, die immer noch empfindlich klafften, mit eilfertiger journalistischer Tätigkeit stopfen. Aber gerade die Misere stachelte den Willen in ihm auf, anstatt ihn zu entmutigen. Je weniger er bislang geleistet, desto Größeres behielt er sich für die Zukunft vor. Ein immer weiter greifender Widerwille gegen die undramatische Weichlichkeit der italienischen, das Raffinement und die gespreizte Unwahrheit der französischen Schreibweise zeitigte die ersten reformatorischen Gedanken in ihm; er seufzte nach der entschwundenen Grazie Méhuls, Isouards und des jüngeren Auber und verwünschte die „Musik à la Adam." Mitten im Sitz der größten Triumphe Halévys und des Komponisten des „Robert" kam ihm nur immer schärfer die Überzeugung, daß er nicht berufen sei, mit dem Strome zu schwimmen, daß er sein Schiff gegen Wind und Wellen zu lenken und sich nicht darum zu kümmern habe, ob die widrige Strömung ihm die Reise erschweren würde oder nicht. Der fliegende Holländer, dessen dunkle Gestalt ihm bei seiner Fahrt durch die norwegischen Schären auf der Reise nach London aus dem Wasser aufgetaucht war, verließ ihn nun nicht wieder. Das Gesetz des Kontrastes übte seine alten Rechte aus. Wie Goethen mitten im sonnigen Italien das Gebrodel der Hexenküche beschäftigt, so füllte Wagners Seele mitten im glänzenden Paris die nordischeste aller Sagen. Einen französischen Entwurf des „Sujets" hatte er verkauft — als ein Deutscher führte er es selbst aus, und in sieben Wochen war die ganze Oper komponiert. Vorher aber hatte er (im November 1840) die Partitur eines Werkes beendigt, dessen Stoff ihn drei Jahre lang beschäftigt hatte, eines Werkes, das nötig war, um seine romanische Periode für immer abzuschließen und ihn endgültig und ganz der deutschen Musik zuzuführen, und dies Werk war der „Rienzi."

Bekanntlich hatte vor einigen Jahrhunderten ein begabter, redefertiger und ehrgeiziger junger Mann, Nicolaus Laurentius Gabrini, genannt Cola di Rienzi, den Versuch unternommen, das altrömische Volkstribunat im neuen Rom wieder einzuführen. Es ge-

ſchah im Jahre 1347. Der Übermut der Adligen, deren einer ihm den eigenen Bruder erſchlagen, hatte das Volk empört, und leicht ward es von Rienzis feuriger Zunge entflammt, den Adel unter ſeiner Führung zu verjagen und ſeinen Befreier, der ſich überdies der päpſtlichen Gunſt erfreute, zum Tribunen auszurufen. In der Hoffnung, die alte Macht der römiſchen Republik neu zu begründen, ließ er zum großen italieniſchen Verbrüderungsfeſt am 2. Auguſt die mächtigſten Monarchen der Welt und alle Fürſten und Städte Italiens laden, aber der errungene Erfolg hatte den innerlich ſchwachen Mann verwirrt; nachdem der erſte Freudentaumel verflogen, der Papſt ſich von ihm abgewandt hatte und der Adel zurückgekehrt war, mußte er die Flucht ergreifen, und nach einigen Wechſelfällen des Glücks, in denen ſein Charakter übel beſtand, ereilte ihn unter den Händen eines Dieners der Colonna ein grauſamer Tod. Stoff genug, farbig und reichhaltig, um die Phantaſie der Dichter zu locken, anziehend für den Romancier und den Dramatiker und ſo recht ein Thema für das vielumſpannende, buntſcheckige und trotz ſeiner philoſophiſchen Neigungen unruhige Talent Bulwers. Deſſen vielgeleſener Roman, der den Tribunen im idealſten Lichte des Heldentums zeigte, war es denn auch, der alle Nerven Wagners „vor ſympathetiſcher Liebesregung erzittern machte“, jener Rienzi, in dem die Gerechtigkeit ſelbſt wider die Raubluſt kämpft, jener Rienzi, der den Feinden, die den Dolch auf ſeine eigene Bruſt zückten, großmütig verzeiht, der Schützling Petrarcas, der treueſte Gatte, der liebevollſte Bruder, der Vater Roms, der um die Bürger, die den erſten Stein wider ihn erheben, wie um ſeine Kinder weint. Es iſt derſelbe Rienzi, der ſchon Julius Moſen zu einem Trauerſpiel begeiſtert und unter der Inſpiration dieſes Poeten die Worte gefunden hatte:

Ihr großen Geiſter der Vergangenheit,
Vor euch liegt offen all mein Tun und Weſen,
Ich rufe euch, zu zeugen gegen dieſe,
Die hier im Staube wühlen und mich ſelbſt
Zu ihrem Schmutz hinunterziehen wollen!
Ich rufe dich, du unerbittliche,
Dich meine Göttin, o Gerechtigkeit,

Herab zur jähen Rache auf mein Haupt,
Wenn ja ich deinen eisern strengen Spruch
Aus Schwäche, Menschengunst, aus Furcht, mit Absicht
Und ohne Absicht beugte, wenn ich je
Vergöss' unschuldig Blut mit bösem Willen!

So flüssige und kräftige Verse, wie sie Mosen hier und an anderen Stellen gefunden, vermochte Richard Wagner nun freilich, als er den „Rienzi" verfaßte, noch nicht zu schreiben, oder er ließ sich doch, wenn man sich an seine eigenen Worte hält, sehr seltsam damit gehen. In der Einleitung zu seinen „Gesammelten Werken" fühlt er sich darum auch mit besonderem Bezug auf den „Rienzi" zu einer Art Entschuldigung veranlaßt, als erwecke er durch die Aufnahme dieses Textbuches in die Sammlung die Prätension, sich auch als Dichter in Beachtung bringen zu wollen. Er sei nämlich, meint er, nach dem Stande seiner damaligen Bildung ganz wohl im stande gewesen, Diktion und Vers gut und korrekt zu behandeln, und er könne sie mithin im „Rienzi" nur mit Absicht so auffällig vernachlässigt haben, wie es geschehen. Warum aber? „Ich hatte nämlich gefunden" fährt er fort, „daß stümperhaft schlecht übersetzte französische und italienische Opern durch die Elendigkeit der hierbei zu Tage kommenden Diktion und Versifikation, sobald das Sujet selbst ein wirkungsvolles Theaterstück ausmachte, über jede Beachtung der Worte und der Reime hin durchweg effektuierten, während die Bemühungen von fachmäßigen Dichtern, dem Komponisten anständige Verse und Reime zu liefern, selbst der vortrefflichsten, ja edelsten Musik nie zu der allererst notwendigen Wirkung eines guten Theaterstückes verhelfen konnten, sobald dies eigentliche Stück eben mißglückt war. In dieser Hinsicht hatte mich z. B. die „Jessonda" und die „Euryanthe" in sehr bedenklicher Weise zu einem Nachsinnen gebracht, welches für jetzt sehr bald in eine verzweifelte Stimmung von leichtfertigster Tendenz umschlug. Da ich mich selbst nach einem glücklichen Erfolge auf dem Theater sehnte, faßte mich, sobald ich auf Operntexte ausging, ein völliger Abscheu vor hier und da mir präsentierten „schönen Versen und zierlichen Reimen." Hiergegen griff ich nach jeder Erzählung, jedem Roman, nur in der Absicht, mir

daraus ein tüchtiges Theaterstück für eine Musik, welche wiederum mit musikalischer Schönrednerei gar nichts zu tun haben sollte, zu stande zu bringen."

Man wird über diese Worte lächeln, und es kann in der Tat keine naivere und sophistischere Beweisführung geben. Ein schöner Vers vermag an und für sich für die Wirkung eines Musikstückes natürlich gar nichts, wenn er nicht zugleich auch komponibel ist, und am wenigsten vermag er eine Oper zu retten, wenn der Stoff derselben verfehlt und die Führung ihrer dramatischen Handlung mißglückt ist. Aber auch die angeführten Beispiele beweisen nichts, denn weder Herr Eduard Gehe, noch Frau Helmina von Chezy sind die musikalischen Musterdichter, von denen Wagner redet oder träumt. Es kann nur gar nicht eingesehen werden, warum diese Erkenntnis dazu führen mußte, es nun prinzipiell so schlecht wie möglich zu machen, warum mit anderen Worten also nicht gute Verse geschrieben werden konnten, welche zugleich die Bedingung erfüllten, mit Rücksicht auf die Musik geschrieben zu sein und die Wirkung dieser und des Dramatischen ganz so zu fördern, wie Wagner es späterhin als unerläßlich für das Gesamtkunstwerk der „Allkunst" erklärte. Es bliebe demnach nur die „leichtfertige Tendenz", deren er sich, obschon verklausuliert, selber zeiht. Bedenkt man nun aber anderseits, daß Wagner an die Abfassung des „Rienzi" mit ganz anderem Ernste als an die des „Liebesverbots" ging, dann versteht man wieder nicht, daß sich mit diesem Leichtsinn die „sympathetische Liebesregung" vertragen konnte, die er dem Helden des Bulwerschen Romans, *seinem* Helden, also auch seinem Stoff und seinem Werke gegenüber empfand. Auch glaube ich nicht, daß ein wahrhafter Künstler, der eine weitaussehende, große Aufgabe zu lösen unternimmt, daran nicht seine besten Kräfte setzen, mithin in jedem Augenblick jedes Wort und jede Note ganz so gut niederschreiben sollte, wie er es vermag. Über jeden prinzipiellen Leichtsinn wird im Moment des Schaffens der künstlerische Ehrgeiz siegen (wenn wir von dem höheren Ideal der ganzen, reinen Hingabe an die Sache einmal absehen wollen), und niemandem wird es einfallen, sich mit Fleiß schlechter darzu-

ſtellen als er iſt — niemandem, der mit ſolchem Feuereifer ſeine Ziele verfolgt wie Richard Wagner. Und demnach glaube ich, daß ihm die Versbehandlung des „Rienzi“ bei ihrer Abfaſſung die prinzipiell richtige erſchienen und nach dem Maß ſeiner Einſicht und ſeines dichteriſchen Könnens ſo gelungen iſt, wie es nur möglich war. Daß dieſe Einſicht ſich mit der Zeit veredelte und das Können erſtaunlich erſtarkte, iſt allbekannt. Schließlich iſt es aber mit jener „leichtfertigen Tendenz“ gar nicht einmal ſo ſchlimm, wie Wagner es in ſeiner übertreibenden Art darſtellt. Schlechte Verſe hat er neben den muſikaliſcheſten und dichteriſch bald groß, bald innig empfundenen auch in ſeinen ſpäteren Werken genug geſchrieben, und über den ordinären Opernjargon der entſetzlichen Überſetzungen aus dem Italieniſchen und Franzöſiſchen à la „Robert der Teufel“ und Roſſinis „Tell“ erhebt ſich der „Rienzi“ denn doch weit. Ja, wenn es dem Muſiker vergönnt war, ſich rein lyriſch auszuatmen, dann hat ihm auch der Dichter, der ſich mit dem Glücklichen in einer Perſon vereinigte, auf das freundlichſte die Stätte bereitet.

Ihr Römer, hört die Kunde
Des holden Friedens an!
Auf Romas heil'gem Grunde
Wallt freudig jede Bahn!
In düſtre Felſenſchluchten
Drang goldner Sonne Schein,
In Meeres ſichren Buchten
Zieht froh die Segel ein!
Denn Freude iſt gekommen,
Der Freiheit Licht gewonnen!
Jauchzet, ihr Täler!
Frohlockt, ihr Berge!

Das wallt ebenſo anmutig dahin wie der ganze liebliche Chor dieſer holden Friedensboten und wie der Geſang des einen, der dem Tribunen den Segen verkündet, den er auf ſeiner Wanderung „durchs ganze Römerland“ wahrgenommen:

Ich ſah die Städte, ſah das Land,
Ich zog entlang des Meeres Strand,
So weit das Land der Römer reicht,

Trug mich mein Fuß beschwingt und leicht:
Und Frieden fand ich überall,
Froh tönt des Jubels Wiederhall;
Frei treibt der Hirt die Herde hin,
Reich prangt der Felder Fruchtgewinn.
Der Burgen Wälle stürzen ein,
Denn frei will jeder Römer sein.

Stellen dieser Art finden sich in keinem der Operntextbücher der dreißiger und vierziger Jahre, auch in der „Jessonda" und der „Euryanthe" nicht.

Daß es aber gerade diese Stellen waren, in denen der dichterische Geist sich regte, das macht uns deutlich fühlbar, was den jungen Komponisten begeistert hatte: es war das lyrische Element in der Umgebung des Helden, dieser eigentliche Lebensodem der Musik, und die in Handlung umgesetzte Empfindung, also die zum Drama gewordene Lyrik war es auch, die die jugendliche Schöpfung von der „historischen Oper" himmelweit unterschied. Rein geschichtliche Motive, wie sie Meyerbeer in den „Hugenotten" und in seinen später als der „Rienzi" geschriebenen Opern, dem „Propheten" und der „Afrikanerin" ausnutzte, liegen ihm ganz fern, und von dem Raffinement eines Lokal- und Zeitkolorits weiß er nicht das mindeste. Was in der Seele seines Helden glüht, das ist der heiße Drang nach Freiheit; ihm fällt die Begeisterung zu, gegen ihn erhebt sich der Neid — lauter rein menschliche, aus der allgemeinsten Empfindung geschöpfte Dinge, die in der Schweiz und in Frankreich wie in der heiligen Stadt am Tiber hätten spielen können. Die Handlung, die er dazu im Anschluß an Bulwer erfunden, ist gleichfalls durchaus typisch: das traditionelle Geschick eines Helden, wie es die Geschichte unzählige Male gesehen. Das Volk, das er frei gemacht, stürzt ihn selbst; der stolzen Höhe folgt der jähe Fall. Die Episode des Jünglings, dessen Herz, trotzdem er ein Adliger ist, für des Volkes Sache schlägt, und die Liebe desselben (des Adriano Colonna) zu Rienzis Schwester Irene münden gleichfalls in den einfachen Hauptstrom der Handlung ein, die mithin gar keine eigentlichen Seitenläufer hat, wie sie sich bei Meyerbeer-Scribe so reichlich finden.

Dagegen ist die „Stumme von Portici“ ersichtlich nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der Handlung geblieben: Bruder und Schwester dort wie hier; die Liebe der Schwester zu dem hochgestellten Manne aus dem gegnerischen Lager; die Großmutshandlung des Masaniello und Rienzi: jener beschützt den treulosen Vizekönig auf der Schwester Flehen, Rienzi begnadigt die rebellischen Nobili, die Orsini, Colonna und Genossen; die verderblichen Folgen dieser Tat für die Helden. Am deutlichsten aber ragt der Typus der alten opera seria in das junge, aus abgestandenem Trank und jungem gährenden Most seltsam gemischte Werk hinein. Nicht die traditionelle Großmut der alten italienischen Opernherrscher allein, auch ihre Neigung, Feste zu feiern und sich besingen zu lassen, findet sich hier. Die Neigung zu Märschen und Aufzügen ist fast übermäßig ausgebeutet. Was die Vorgänger Glucks in Frankreich und Italien getan, was das Volk von Damaskus in der „Armide“, die Griechen und Scythen in den „Iphigenien“, die Cretenser in Mozarts „Idomeneo“ und die alten Römer in seiner »Clemenza di Tito« tun, das tun auch die Bürger des neuen Rom im „Rienzi“. Im Lateran und auf dem kapitolinischen Hügel preist und jubelt man. Der Festgesang der Friedensboten, ein großer Aufzug, ein ausgedehntes Ballett mit Pantomimen, Gladiatorenkämpfen und allegorischen Tänzen im zweiten Akt, ein Kriegszug, Sieges- und Trauermärsche im dritten und vierten. So fand es sich selbst noch in der „Euryanthe“, so in der „Jessonda“, und so fand es sich vor allem in den Opern des Mannes, der mehr als ein anderer die Komposition des „Rienzi“ beeinflußt hat: Spontinis. Sein Einfluß tritt freilich nicht rein und ungemischt auf, ebensowenig wie Wagners eigener Geist in seinem Jugendwerk sonderlich zu spüren ist: In den „Feen“ läßt sich der spätere, der germanische und als Persönlichkeit ganz eigenartige, Richard Wagner oft bereits deutlich erkennen, durch die kosmopolitische Mischung des „Rienzi“ bricht jedoch nur selten eine originelle Wendung, die ohne Vorbild ist, die eben nur einem, ihrem Schöpfer allein gehört. Aber Spontinis Rezitativbildung ist im „Rienzi“ zu finden (weit mehr als die Méhuls, die unbegreiflicherweise einer der Wagner-

Jünger sans phrase darin entdeckt hat), wie seine lyrische Cantilene (Adrianos Arie „In seiner Blüte bleicht mein Leben") und sein — Lärmen. Dieser vor allem. Spontini war keineswegs ohne melodische Erfindung und Empfindung, aber sie setzte sich ihm weit öfter in Geräusch als in Töne um. Der ganze kalte, goldglänzende Pomp des napoleonischen Cäsarentums schimmert und dröhnt in seinem Orchester, und dies Triumphgetöse liebt auch der Komponist des „Rienzi". Wenn das Fortissimo der Ouvertüre losbricht und mit ihm die aufsteigende brutale Sequenz der Bläser, die wiederkehrt, wenn das Volk im ersten Akt auf das Freiheitssignal der Trompete herbeiströmt, um die Stunde der Erlösung zu begrüßen, dann breitet Spontinis Geist segnend seine Hände aus. Auch der »Santo spirito cavaliere« ist ihm nicht ganz fremd, noch auch der Chor „Auf, Römer, auf, für Herd und für Altäre" bis auf seine zweite Hälfte, deren rhythmisch packende, aber bedenklich triviale Melodiebildung sich der königlich preußische Generalmusikdirektor nicht gestattet haben würde. Ganz aber wendet sich der würdige Alte von dem Finale des zweiten Aktes trotz seines Schwungs und seines Spektakels ab. Nein, mit dieser Weise, ihrer unverschämten Synkope („Rienzi, dir sei Preis, dein Name hoch geehrt!") und ihrer entsetzlichen Deklamation hat er keine Gemeinschaft mehr. Sie stürmt unsere Ohren und nistet sich in ihnen ein, aber ihre Gewalt ist die freche, pöbelhafte des Gassenhauers. Und doch steckt in ihrer Durchführung („So lang als Roma steht ans Ende aller Welt") etwas, was trotz aller Roheit Wagnern ausschließlich gehört! und — wie seltsam; — es fehlt nicht viel, so hören wir in ihr einen Vorklang des wundervollen ersten Finales des „Lohengrin" und der hingerissenen Worte Elsas „In dir muß ich vergehen, vor dir schwind' ich dahin!" So wird aus dem Kiesel ein Demant! Nah verwandt sind sich die beiden Motive, und doch liegt eine ganze Welt zwischen ihnen und den Arten ihrer Behandlung.

Der Vergleich mit Spontini, der heutzutage so ganz vergessen und ungebührlich gering geschätzt ist, würde übrigens Wagnern selbst keinen Kummer bereitet haben, denn das Urteil von heute ist nicht auch das seine gewesen. Er verneigte sich (in seinen

Erinnerungen an Spontini") tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der „Vestalin", des „Cortez" und der „Olympia", der im Jahre 1851 seine Augen schloß, und reiht ihn als letztes Glied an eine Reihe von Komponisten, deren erster Gluck war — derselbe Gluck, dem Wagner so erstaunlich viel verdankt und der in der seltenen Vereinigung theoretischen Scharfsinns und schöpferischer Erfindung sein durch ein Jahrhundert von ihm getrennter unmittelbarer Vorgänger ist. Die dramatische Absicht ist bei Spontini in der Tat immer ganz so wahrnehmbar wie bei Gluck, und ohne je zum Publikum hinabzusteigen, hat er ihm, mit bestimmten Konzessionen an die Hofsitte, der er wie Gluck dienstbar war, als dramatischer Komponist ganz wie Gluck seine Gesetze diktiert. Und wer hat das in der großen Kette seiner originellen Schöpfungen unternommen und vermocht wie Wagner? Keiner. Der „Rienzi" freilich zeigt davon noch so gut wie nichts. Er ist, woran Wagner selbst mit seiner reifenden Einsicht nie gezweifelt hat, nur erst das musikalische Theaterstück, der Bühnentechnik mehr als dem Drama angehörig, die letzte tiefe Verneigung vor der alten Opernschablone. „So drückt ein Freund, der lang' unsre Hand gehalten, sie stärker noch einmal, wenn er sie lassen will."

Und doch finden sich auch in dieser effektvollen und unwähleriſchen Arbeit Züge, die den einstigen Löwen an der Klaue erkennbar machen. Nicht die musikalischen Schönheiten allein, zu denen auch das Thema des Gebets gehört, das im ersten Satz der Ouvertüre laut wird — auch an wahrhaft dramatischen Zügen fehlt es nicht. So geradezu mitten in die Situation wie Wagner es mit der ersten Scene, Irenens Entführung durch die Nobili, tut, führt uns nicht leicht ein Komponist, eine so bewegte Introduktion, eine so wirkungsvolle scenische Steigerung ist in allen Opernbüchern des vorigen Jahrhunderts eine Seltenheit. Der große dramatische Architekt, der den bewunderungswürdigen zweiten Akt des „Tannhäuser", den ersten des „Lohengrin", die Schlußscene der „Meistersinger" geschrieben, liefert in ihr als Geselle sein Probestück. Und wie vortrefflich ist der Schluß des Gebets mit dem immer wieder

angeschlagenen b und der in diesen einen Ton zusammengepreßten nagenden Erinnerung an den Signalruf, mit dem „Rienzi“ dasselbe Volk, das sich jetzt wider den Helden erhoben, einst zur Freiheit und zum Glück erweckt hat.

Trotz allem kann uns das Werk heute nur noch um seines Schöpfers willen lieb sein. Von dem Manne, der uns vom „Holländer“ bis zum „Parsifal“ ein Flammenzeugnis des Genius nach dem andern enthüllt hat, schätzen wir nichts gering — aber auf dem Theater wird seines Bleibens bald nicht mehr sein. Auch ehrt man Wagners Geist dadurch nicht, noch erschließt man ihn denen, die sich zu seiner Nachfolge noch nicht erhoben haben. Schiller hat im Zwang der Karlsschule in einigen bombastischen Gedichten den Herzog Karl Eugen, Franziska von Hohenheim und den schrecklichen Rieger besungen — wer aber möchte diese Gedichte in den Händen des Volkes wissen? Denen aber, die das ganze Schaffen des außerordentlichen Menschen überblicken, wird Wagner nur um so verehrungswürdiger scheinen, wenn sie den Riesenschritt von „Rienzi“ zum „Holländer“ gewahren. Welch eine Umwandlung in so kurzer Zeit! Der Geist der Heimat hatte sie gewirkt. In Paris hatte der Künstler sein deutsches Herz entdeckt. Sehnsucht und Ekel trieben ihn zur Quelle zurück. In Dresden war der „Rienzi“, in Berlin der „Holländer“ angenommen worden. Mit Tränen in den Augen sah er bei seiner Rückkehr von Paris zum ersten Male den Rhein und leistete seinem Vaterlande still, im erschütterten Herzen, den Treuschwur, den er eingelöst hat wie keiner.

Der fliegende Holländer.

Mit dem „fliegenden Holländer“ begab sich Wagner zum ersten Male in der Oper auf germanischen Grund und Boden, und von Stund an verließ er ihn nicht wieder. Mit seinen unreifen Jugendwerken, deren er selbst nur in halb humoristischem Ton gedenkt, dem „Liebesverbot“ (die „Novize von Palermo“), dem „Rienzi“ hatte er die romanische Welt für immer hinter sich gelassen. Sie taugte nicht für ihn, sie war seinem innersten Wesen fremd. In Paris hatte er nur doppelt mächtig empfinden lernen, welches Stammes er war und daß in dem heimischen Grund und Boden die starken Wurzeln auch seines künstlerischen Schaffens ruhten. Es war eine Selbsterkenntnis, wie sie auf dem Gebiet der Kunst zu den größten Seltenheiten gehört. Auch die größten Genies haben oft lange getastet, bis sie ihr eigenstes Feld fanden, und der Erscheinung, daß ein Künstler gerade auf dem ihm fremdesten Revier am mächtigsten zu sein glaubt, begegnen wir alle Tage. Daß man an seiner „Farbenlehre“ so viel zu mäkeln fand, hat Goethe nie ganz verwinden können. Wie rangen er und Schiller mit der Antike! Wie mancher Lyriker hält sich für den berufensten Dramatiker, und was dergleichen Versuche und Selbsttäuschungen mehr sind! Wagner aber blieb, einmal von seiner innigen Verwandtschaft mit dem germanischen Gefühls- und Anschauungskreis durchdrungen, diesem Bunde ohne die leiseste Irrung getreu, und daß er es tat, darf man ihm als eine nationale Tat anrechnen.

In Wirklichkeit, in kühnerem, raſcherem Siegeslauf hat bis auf ſeine Tage noch kein deutſches Kunſtgenie die Herzen auch der fremden Völker erobert, und, was bis vor kurzem noch völlig unmöglich ſchien, die Vertrautwerdung der Italiener, Spanier und Franzoſen mit dem urdeutſch gearteten Wagnerſchen Muſikdrama wird mit jedem Jahre mehr zu Tat und Wahrheit. Die Schranken, die unüberwindlich ſchienen, fallen. Liegt darin aber nicht ein Widerſpruch mit dem Deutſchtum der Wagnerſchen Schöpfungen? Im Gegenteil. Wären ſie nichts als der Ausfluß eines albernen Chauvinismus, dann hätten ſie gewiß niemals die Revanchegelüſte der Franzoſen beſiegt. Aber es ſpiegelt ſich darin nur die Tatſache, daß alles wahrhaft Große den Bedingungen ſeiner Zeit und ſeines Landes entſprechend heranwächſt und um ſo ſiegkräftiger wird, je mehr es das Mark aus dem heimiſchen Boden geſogen. Die Kunſt iſt kosmopolitiſch — jawohl! Aber nicht die Kunſt iſt es, die allen Völkern ſchmeichelt und die Orden aller trägt, die Kunſt mit dem Croupiersgeſicht, der Allerweltsgeſellſchafter, der ein bischen franzöſiſch, italieniſch, deutſch und engliſch, von allem etwas iſt. Die Kunſt ſtreckt vor allem die Hand über den Erdboden, die getreu den Bedingungen ihres Werdens nur ihre höchſte Blüte darſtellt. Was von Shakeſpeare, Molière, Dante, Calderon, von Rafael und Rembrandt gilt, darf auch von Wagner gelten. Ein ſolcher Sieg wird nicht ohne hartnäckigen Widerſtand, ohne Spott und Hohn errungen, aber er wächſt unaufhaltſam. Man ſollte dieſen Punkt nicht gering achten. Ganz nur ſeinem Genius und dem Volksgeiſt folgend, ohne Ausſicht verſtanden zu werden, hat Wagner ſeine Bahn vollendet, und welche Segnungen hat ihm nach langer, bittrer Verkennung dieſe Beharrlichkeit und Treue gebracht! Ich meine, die geſamte Kunſt unſeres Vaterlandes könnte von dieſem Beiſpiel lernen und ſich Mut aus ihm ſchöpfen. Wir haben faſt auf allen Gebieten experimentiert und nach fremden Muſtern geſchielt. Dieſer Mann aber hat ſich faſt ganz auf ſich ſelbſt geſtellt. Als die Schlachten von 1870 und 1871 geſchlagen waren, erhofften die Herzen von der großen nationalen Erſtarkung auch eine Kräftigung

der heimischen Kunst. Sie ließ auf sich warten, und trotz jener Tage blüht auf unseren Bühnen die französische Operette, das französische Sittenbild und in unseren Salons die französische Mode. Sollte das künstlerische Vorbild, das Wagner uns gegeben, die Seelen nicht stärker zu befruchten vermögen? Solche Anregungen spinnen sich oft leise, kaum wahrnehmbar weiter; oft sind die neuen Triebe nur dem scharfen Auge, der innigen Anempfindung wahrnehmbar, aber sie regen sich in Dichtung, Musik und Malerei, und offenbaren sie sich nicht in dem Geist ihrer Schöpfungen, so tun sie es augenfälliger in ihren Stoffen.

Das Stoffgebiet war für Wagner nun aber von seinem Genius untrennbar, und schon durch die Wiedererweckung der großartigsten, schönsten und tiefsten unsrer germanischen Sagenstoffe vollbrachte er eine nationale Tat. Er schuf aus fast unbeachteten Vorwürfen, dem „Tannhäuser" und „Lohengrin", zwei seiner durchgreifendsten Tondichtungen, deren erste uns durch die großen typischen Züge ihres Gegenstandes wie ein uraltes Gemeingut unseres Volkes und der Kunst anmutet (ein Stoff, dem grandiosen und unverwüstlichen Don Juan-Stoffe gleich) – und doch ist Wagner es gewesen, der seine Bedeutung zuerst erkannt und seine Schätze gehoben hat; er brachte uns das Leben und Treiben der Minne- und Meistersinger zum Bewußtsein, verleiblichte uns „Tristan und Isolde" und den „Parsifal" und führte uns vor allem zu den Quellen unsres angestammten Götterglaubens zurück, die er zu einem breiten, riesenhaften Strom ausschwellte. Das Übersinnlich-Sinnliche des germanischen Idealismus lebte ihm in jeder Ader. Völlige Naivetät des Genießens ist dem germanischen Wesen fremd. Wir erkaufen jeden Zoll an die Erde, an den gröberen Stoff, aus dem uns die Natur schuf, mit einer Anwandlung von Reue, mit Seufzern und Tränen. Wie Faust irren wir zwischen der Erkenntnis des Höchsten und dem Rausch der Lust hin und her. Die „zwei Seelen in der Brust" eignen auch dem deutschen Kunstgenius. Er ist wie der Genius unseres Volkes ewig dualistisch, während in der Antike und bei den romanischen Völkern Gott und Welt, Körper und Seele, Sinne und Geist

viel reiner ineinander aufgehen. Die Pole zu versöhnen, streben und schmachten alle germanischen Künstler, aber sie bleiben mit geringen Ausnahmen immer sentimentalisch. Wie Faust kann auch Tannhäuser in seinem Schwanken zwischen Venus und Elisabeth ein Sinnbild dieses Wesens sein. Werden aber die Gegensätze wirklich verbunden, wie in dem Minnekultus des Mittelalters, in dem sich die Marienverehrung mit der ritterlichen Liebe zu dem Erdenweibe so seltsam vermischt wie nirgends sonst, zu keiner Zeit und bei keinem Volke, eine Vermischung, die auf die Madonna alle Reize der Frau häuft und auf das Weib alle himmlischen Qualitäten der Gottesmutter — dann ist das Übersinnlich-Sinnliche buchstäblich Fleisch geworden: und in diesen mittelalterlichen Empfindungen, in dieser von ihnen untrennbaren Stoffwelt bewegt sich Richard Wagner wie Rinaldo in dem Zaubergarten der Armide. In ihn ist er gebannt. Hier findet er die Unschuld und die Erkenntnis und Verehrung der Unschuld, Liebesverlangen und das Grauen davor, das Begehren, das sich unter Tränen selbst zu bändigen vermag (Siegfried), Schwärmerei und Frömmigkeit, Verzückung und Hexerei: die ganze Welt der germanischen Phantasien und Empfindungen, dem germanischen Boden entsprossen und eingehüllt in den nordischen Nebel, der die Gestalten in seiner Verschleierung nur reizvoller, das Schöne schöner, das Furchtbare furchtbarer erscheinen läßt; eine Welt der Ahnung und der Sehnsucht.

Es war ein charakteristischer Zug Richard Wagners, daß er seine Eigenart, sein Genie, weil es ihm notwendig und gesetzmäßig war, nun überhaupt als Gesetz empfand und in seinen theoretischen Schriften Grundsätze aufstellte, die, so sehr sie für ihn galten, doch nicht für alle Welt gelten konnten. Sie sind nur ein Beweis für die Stärke seines künstlerischen Lebenstriebes. Für den wahren Künstler sind Theorie und Praxis eben untrennbar. Natürlich hat man demgemäß seine reformatorischen Werke mit Vorsicht zu lesen. Wahres und Falsches, allgemein Gültiges und ganz Individuelles sind bunt durcheinandergemengt und oft unlöslich verquickt. Weil ihm der Mythus und speziell der germanische Mythus das Heil

für seine Entwicklung bedeutete, macht er ihn schlechtweg zu der einen Quelle aller musikalischen Dramatik und sagt: „Wollen wir das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen“ („Oper und Drama“, Ges. Schriften IV, 109), ein Wort, neben das ein anderes sofort gestellt sein mag: „Die Sage hat den Vorzug, von einer Zeit und einer Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigentümlichen äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben“. Was Wagner dabei vorgeschwebt hat, wird durch den Zusammenhang mit seinen vielfachen sonstigen Äußerungen über diesen Punkt klar. Abgesehen von seiner ganz besonderen Hinneigung zu der germanischen Sagenwelt empfand er, daß sich im Mythus sehr oft ein mächtiger und tiefer Gefühlsinhalt in großen Formen äußert und daß er eben darum, weil seine Motive fast ausschließlich der Gefühlswelt entstammen, auch musikalisch ist. Hier fehlt das, was Wagner im „Kunstwerk der Zukunft“ den „prosaisch intriganten, staats- und modegesetzlichen Wirrwarr“ nennt, den „unsre modernen Dichter in einem Schauspiel auf das umständlichste zu wirren und entwirren haben“, jede Berührung mit dem sozialischen, politischen, diplomatischen Leben, mit der Sphäre des Verstandes, mit der die Musik nichts zu schaffen haben kann und darf; hier boten sich dem musikalischen Dramatiker die ergiebigsten und ergreifendsten Stoffe für ein lyrisches, d. h. musikalisches Drama, für ein Drama, in dem sich Empfindungen in Worte, Töne und Handlungen umsetzen. Es ist ohne allen Zweifel richtig, daß die Musik für die Shakespeareschen Königsdramen die nötigen Ausdrucksmittel ebensowenig zur Verfügung hat wie für den Carlos, den Wallenstein und die Stuart, ja selbst für den Faust. Komplizierte Motivierungen, weitläufige Expositionen, die allein durch das Wort, nicht auch durch den Ton verständlich werden können, wider-

ſtreben ihr, und im allgemeinen kann man Wagners Worten beiſtimmen, daß in der Sagenwelt der Geiſt „wie durch die charakteriſtiſche Scene ſo durch den ſagenhaften Ton ſofort in denjenigen träumeriſchen Zuſtand verſetzt wird“, der der muſikaliſchen Rezeption unentbehrlich iſt und in welchem er, wie Wagner ſich ausdrückt, „bis zum völligen Hellſehen gelangen ſoll, wo er dann einen neuen Zuſammenhang der Phänomene der Welt gewahrt“.

Nur inſofern, als die Mythen dem Urquell der Phantaſie und des Gefühls unmittelbar entquollen und darum muſikaliſch, in ihren Konflikten aber muſik-dramatiſch ſind, hat Wagner alſo recht, wenn er in ihnen eine Idealform für das muſikaliſche Drama zu erkennen glaubt. Stoffe aber, in denen die Empfindung die Handlung erzeugt, gibt es auch und *kann* es in allen Lebenskreiſen geben, und „Don Juan“, die „Zauberflöte“, „Fidelio“ und der „Freiſchütz“ ſind dafür die glänzendſten Beiſpiele. Zwar ſtellen ſie alleſamt das Ideal nicht rein dar — aber wo geſchähe das überhaupt? In ihnen allen gibt es einzelne dem Ausdrucksgebiet der Muſik im Grunde entzogene Dinge, Vorgeſchichten und Verwicklungen, mit denen ſie nichts anzufangen weiß. Findet ſich aber in der Sagenwelt, ſpeziell in der von Wagner behandelten, das muſikaliſch-dramatiſche Muſter aller Vollkommenheit? Auch nicht. Selbſt im „Tannhäuſer“, einem der typiſcheſten, von Wagner muſterhaft behandelten Opernſtoffe, gibt es einige kleine Brüche, auf die bei der Betrachtung dieſes großen Werkes noch zurückzukommen iſt. Und hier geſtaltete Wagner faſt völlig frei, mit ſichrer, kühner, durchaus vom muſikaliſchen Genie geleiteter Hand. Überließ er ſich aber ſeinen Sagenſtoffen ſorgloſer, ohne ſie zu läutern und zu runden, im Vertrauen auf ihre muſikdramatiſche Macht, dann haben ſie ſich ſtets an irgend einer Stelle gerächt. Denn er überſah, daß die *Urformen* der Mythe ja doch nicht zu uns gelangt ſind, daß es alſo mit dem völligen Aufgehen der Empfindung in ihnen, mit der Wiedergabe eines „rein menſchlichen Inhalts“ gute Wege hatte. Ihre *Motive* ſtellen ſich in den meiſten Fällen groß und einfach dar, aber die *Handlungen*, in denen ſie ſich offenbaren, ſind oft ſo kraus und verworren, ſo täppiſch ge-

führt, als hätte ein Kind die Steine eines Brettspiels verschoben. Mit der bezwingenden und rührenden Naivität verbindet sich das Ungeschick der Kindheit des Volkes. Es empfindet stark und wahr, aber es fabuliert sehr mangelhaft, verliert sich oft völlig vom Thema und verschüttet durch eine Anhäufung törichten Details die Quelle, so daß man sie kaum wiederfindet. Die Stoffe des „Parcival" und des „Tristan" gingen durch mancherlei Hände, bis Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg sie ihrem Genie zu Diensten zwangen, und wieviel Öden und Dunkelheiten haben sie trotz all ihrer gewaltigen typischen Herrlichkeit im einzelnen auch bei diesen großen Dichtern noch behalten! Wie nun gar, wenn ein großer Gott- und Weltgedanke sich durch Kindermund, durch den Mund eines im Zustand der ersten unberührten, frischen Kindheit befindlichen Volkes äußern will! Was für logische Sprünge, was für Widersprüche gibt es da, wie verwirrt sich ein Mythus mit dem andern, wie weiß sich der „Homer" dieser Volksphantasien und -Gedichte so gar nicht ein noch aus, wie knabenhaft ungefüg türmt er seine Bausteine aufeinander. Das drängt sich ja auf und wird durch die Beispiele bestätigt werden. Wagner hat darum unrecht, wenn er so schlechtweg meint, die Sage stelle den „rein menschlichen Inhalt einer Zeit und einer Nation in einer nur ihr eigentümlichen äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form" dar. Der Tannhäuser — ja! aber das ist mehr Wagners Werk als das der Sage; wohl auch, in großen Zügen, „Tristan und Isolde" und „Parsifal", wie Wagner sie behandelt hat, trotz der weitschichtigen Exposition des Tristan — aber auch der „Ring des Nibelungen"? Dieser soll schnell verständlich sein? Er enthält einige große, menschliche, deutliche Züge, aber als Ganzes ist er so schwer verständlich wie kein anderes Musikdrama oder keine andere Oper. Zudem enthält er eine ganze Reihe von widerspruchsvollen, unklaren, unmusikalischen Einzelheiten, und ich wüßte mir keine dornigere Aufgabe als die „Handlung" des „Ringes" mitteilen und über all seine Scenen und Orakelwörter Licht verbreiten zu sollen. Daß er trotzdem die gewaltigste Wirkung übt, macht die Fülle seiner

streben ihr, und im allgemeinen kann man Wagners Worten beistimmen, daß in der Sagenwelt der Geist „wie durch die charakteristische Scene so durch den sagenhaften Ton sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt wird", der der musikalischen Rezeption unentbehrlich ist und in welchem er, wie Wagner sich ausdrückt, „bis zum völligen Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt".

Nur insofern, als die Mythen dem Urquell der Phantasie und des Gefühls unmittelbar entquollen und darum musikalisch, in ihren Konflikten aber musik-dramatisch sind, hat Wagner also recht, wenn er in ihnen eine Idealform für das musikalische Drama zu erkennen glaubt. Stoffe aber, in denen die Empfindung die Handlung erzeugt, gibt es auch und kann es in allen Lebenskreisen geben, und „Don Juan", die „Zauberflöte", „Fidelio" und der „Freischütz" sind dafür die glänzendsten Beispiele. Zwar stellen sie allesamt das Ideal nicht rein dar — aber wo geschähe das überhaupt? In ihnen allen gibt es einzelne dem Ausdrucksgebiet der Musik im Grunde entzogene Dinge, Vorgeschichten und Verwicklungen, mit denen sie nichts anzufangen weiß. Findet sich aber in der Sagenwelt, speziell in der von Wagner behandelten, das musikalisch-dramatische Muster aller Vollkommenheit? Auch nicht. Selbst im „Tannhäuser", einem der typischesten, von Wagner musterhaft behandelten Opernstoffe, gibt es einige kleine Brüche, auf die bei der Betrachtung dieses großen Werkes noch zurückzukommen ist. Und hier gestaltete Wagner fast völlig frei, mit sichrer, kühner, durchaus vom musikalischen Genie geleiteter Hand. Überließ er sich aber seinen Sagenstoffen sorgloser, ohne sie zu läutern und zu runden, im Vertrauen auf ihre musikdramatische Macht, dann haben sie sich stets an irgend einer Stelle gerächt. Denn er übersah, daß die Urformen der Mythe ja doch nicht zu uns gelangt sind, daß es also mit dem völligen Aufgehen der Empfindung in ihnen, mit der Wiedergabe eines „rein menschlichen Inhalts" gute Wege hatte. Ihre Motive stellen sich in den meisten Fällen groß und einfach dar, aber die Handlungen, in denen sie sich offenbaren, sind oft so kraus und verworren, so täppisch ge-

führt, als hätte ein Kind die Steine eines Brettspiels verschoben. Mit der bezwingenden und rührenden Naivität verbindet sich das Ungeschick der Kindheit des Volkes. Es empfindet stark und wahr, aber es fabuliert sehr mangelhaft, verliert sich oft völlig vom Thema und verschüttet durch eine Anhäufung törichten Details die Quelle, so daß man sie kaum wiederfindet. Die Stoffe des „Parcival" und des „Tristan" gingen durch mancherlei Hände, bis Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg sie ihrem Genie zu Diensten zwangen, und wieviel Öden und Dunkelheiten haben sie trotz all ihrer gewaltigen typischen Herrlichkeit im einzelnen auch bei diesen großen Dichtern noch behalten! Wie nun gar, wenn ein großer Gott- und Weltgedanke sich durch Kindermund, durch den Mund eines im Zustand der ersten unberührten, frischen Kindheit befindlichen Volkes äußern will! Was für logische Sprünge, was für Widersprüche gibt es da, wie verwirrt sich ein Mythus mit dem andern, wie weiß sich der „Homer" dieser Volksphantasien und -Gedichte so gar nicht ein noch aus, wie knabenhaft ungefüg türmt er seine Bausteine aufeinander. Das drängt sich ja auf und wird durch die Beispiele bestätigt werden. Wagner hat darum unrecht, wenn er so schlechtweg meint, die Sage stelle den „rein menschlichen Inhalt einer Zeit und einer Nation in einer nur ihr eigentümlichen äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form" dar. Der Tannhäuser — ja! aber das ist mehr Wagners Werk als das der Sage; wohl auch, in großen Zügen, „Tristan und Isolde" und „Parsifal", wie Wagner sie behandelt hat, trotz der weitschichtigen Exposition des Tristan — aber auch der „Ring des Nibelungen"? Dieser soll schnell verständlich sein? Er enthält einige große, menschliche, deutliche Züge, aber als Ganzes ist er so schwer verständlich wie kein anderes Musikdrama oder keine andere Oper. Zudem enthält er eine ganze Reihe von widerspruchsvollen, unklaren, unmusikalischen Einzelheiten, und ich wüßte mir keine dornigere Aufgabe als die „Handlung" des „Ringes" mitteilen und über all seine Scenen und Orakelwörter Licht verbreiten zu sollen. Daß er trotzdem die gewaltigste Wirkung übt, macht die Fülle seiner

unmittelbaren Empfindungs- und Naturoffenbarungen in der Tonsprache eines Richard Wagner — aber jene fremden Elemente stören die Freude oft empfindlich.

Das ist die Kehrseite der Hinneigung des Meisters zum „Mythus". Er gab sich ihm auch in seiner reifsten Zeit und gerade da mehr als vorher zu vertrauensvoll und bedingungslos hin. Das aber ist und bleibt gewiß: hätte er ihn durch eine kritischere Sichtung seiner Kunst auch noch segenbringender machen können — die goldensten Früchte spendete er ihm doch, und die Erweckung, die Wagner an der deutschen Sage vollzogen, lohnte sie ihm überreichlich. Sie badete ihn in ihrem Quell, sie verlieh ihm ihre Kraft und die Fähigkeit, die Stimme der Natur zu vernehmen und nachzusprechen — was verschlägt es da, daß ihm ein Lindenblatt auf den Rücken fiel? Alles Irdische, auch das Größte trägt sein Siegfriedsmal. Dies darf hier genügen. Aber es ist ein Thema, von dem immer aufs neue zu reden ist und das eine immer neue Beleuchtung verlangt und verträgt.

Mit dem „Fliegenden Holländer" beginnt zugleich der Kreis der Wagnerschen Darstellungen, deren großes, in allen Farbenbrechungen variiertes Thema die Erlösung ist: die Erlösung aus Not, Elend und Sünde durch eine freie Liebes- oder Heldentat. Dehnt man den Begriff ein wenig, so wäre auch der „Rienzi" heranzuziehen, auf den das geknechtete Rom wie auf den Heiland harrt; aber mit dem „Holländer" erhält das Sühnungsopfer doch erst den mystischen und religiösen Zusatz, der fortan, den Sagenstoffen entsprechend, die Wagner in seine Dienste bannt, für seine Konflikte und seine Handlungen entscheidend wird. Im „Holländer" befreit die ganz nur an ein einziges Empfinden schwärmerisch hingegebene Treue der Frau einen durch einen wunderlichen Schicksalsschluß dem ewigen Leben und Verderben Geweihten vor diesem grauenvollen Dasein und versöhnt ihn dem Himmel; im „Tannhäuser" bringt die Liebe einer reinen Jungfrau den im wilden Sinnenrausche befangenen Helden zur Erkenntnis und Zerknirschung, und dem Verdammungsspruch eines mitleidlosen Papstes zum Trotz hat ihr Gebet, womit sie zu den Seligen eingeht,

„um deiner Gnaden reichste Huld
nur anzuflehn für seine Schuld",

überschüssige Kraft genug, den dürren Stab zum Grünen zu bringen und dem Sünder die Erlösung „aus der Hölle Brand" zu verheißen; Lohengrin erscheint der geängsteten und fast schon verlorenen Elsa in höchster Not als der Retter, der die Netze des Truges zerreißt und der verleumdeten Unschuld die Krone der Ehren zurückbringt; selbst in „Tristan und Isolde" spielt das Motiv der Rettung vom Leid eine anfangs (in der Exposition) nur nebensächliche Rolle, um späterhin den ganzen dritten Akt zu beherrschen, der endlich, aber zu spät, die wundertätige Ärzlin bringt, die Liebe, die Isolden, als sie Tristan zu erretten nicht mehr vermag, nun selbst von allem Leid erlöst; ganz erfüllt dagegen die „Nibelungen" die Hoffnung auf den Erlöser, den Einen, „den hehrsten Helden der Welt", der Götter und Menschen vom Fluche befreie, und in ausgesprochenster Weise nimmt dieser Erlösungsgedanke im „Parsifal" das Gewand der christlichen Erzählung und Lehre an, in der er sich geschichtlich am klarsten, reinsten und ergreifendsten verkörpert hat. Es ist ein Thema, das dem germanischen Kunstideal mit seiner Sehnsucht gleichsam angeboren ist.

Wie deutlich es auch im „Holländer" behandelt ist, in wie großen, klaren und einfachen Zügen, das leuchtet auf den ersten Blick ein, und in dieser Stärke des Grundmotivs, der Sehnsucht nach dem Heil und der Erlösung, die sich dies Heil zu bringen sehnt, ruht im Bunde mit der musikalisch ganz wunderbar getroffenen Spuk- und Meerstimmung der mächtige, geheimnisvolle Reiz des Werkes. Denn im übrigen hat — um zunächst einmal bei der Handlung zu bleiben — die „Sage", die von Wagner wie von seinen blinden Verehrern als die alles enthaltende dichterische Ur- und Idealform gepriesen wird, den Glauben an ihr Heil auch im „Holländer" schlecht gerechtfertigt, und man sollte es dem Meister nicht zum Verdienst anrechnen, daß er darauf verzichtet hat, an den überlieferten Stoff seine sonst so zielbewußt und frei gestaltende Hand zu legen. Er glaubte, wie er es in einem in der „Neuen Zeitschrift für Musik" abgedruckten Briefe

vom 9. Januar 1843 ausspricht, nichts weiter tun zu müssen, als „eine schöne Sage nur einfach sich selbst erzählen zu lassen“ — und das war ein Fehler. Denn diese Sage, auf die Wagner durch Heine gelenkt war, enthält zwar einen großartigen, fesselnden, aber der Ausbildung durchaus noch bedürftigen Stoff. Das Geschick des ewigen Juden der See hätte an ein bedeutendes Ereignis, an eine alles überragende Persönlichkeit geknüpft werden müssen, wie die des Ahasver, den die Mythe mit Christus selbst zusammenführt und ihm, dem Heiland, die kurze Ruhe auf seinem letzten Gang versagen läßt. Mit einem solchen Dasein verbunden gewinnt auch die kleinste Tat Bedeutung, der kleinste Fehl wächst zur riesengroßen Sünde an, und es scheint uns nicht zu viel, daß der Erlöser, dessen Reich mehr und mehr an Macht gewinnt, in seinem lichten Siegesgang über die Erde den furchtbaren Schatten wirft, der nie zur Ruhe kommt, neronische Brände, Erdbeben, Inquisition, Revolution und Kriege überdauert. Für den Dramatiker würde aber auch diese Motivierung allein noch nicht genügen, und er müßte darauf bedacht sein, das einfache Faktum an das Ende einer längeren psychologischen Entwicklung zu stellen — wie es denn ja bereits vielfach, auch im Epos, und in diesem mit besserem Gelingen, versucht ist. Im Geschick des fliegenden Holländers fehlt aber jede bedeutende Tatsache, aus der ein dramatisches Geschick zu entwickeln gewesen wäre, und Wagner hat sich, seltsam genug, damit begnügt, ihren anekdotischen Kern unverändert zu lassen. Was ist denn Großes und Interessantes daran, daß der Kapitän eines Schiffes, dem es nicht gelingen will, ein Kap zu umsegeln, sich verschwört, er ließe in Ewigkeit nicht ab, und verdient ein solches auf einen energischen Willen deutendes Wort, das sich wahrscheinlich mit einem kräftigen Seemannsfluch verband, daß „Satan“ ein „Es gilt“ ausruft und dem Unglücklichen diesen Schwur mit seinem „In Ewigkeit“ für bare Münze anrechnet? Diesem Prozeß fehlt jede höhere sittliche Berechtigung, und wir werden höchstens zu der Vermutung angeregt, der Holländer müsse noch andere Dinge auf dem Kerbholz haben und jener Fluch habe das Maß nur voll gemacht. Auch das wäre und bliebe aber ein Fehler:

die ganze Persönlichkeit des Helden hätte uns mit ihrem Fühlen und Wollen lebendig werden müssen; statt ihrer aber erhalten wir nur einen, allerdings unheimlichen Schemen, dessen Leid uns rührt, aber da wir ihn nicht bis in die Wurzeln seiner Menschlichkeit verfolgen können, versagt das individuelle Interesse an ihm. Und was hätte aus dieser Gestalt, die ohnehin schon so mächtig ergreift, werden können, wenn Wagner sie so frei umgebildet hätte, wie sein Genius es durfte und konnte!

Auch die Heilsbedingungen sind wunderlicher Art. Es ist ein Glück, daß ihre Darlegung auf jene an und für sich ganz prächtige Ballade der Senta beschränkt und dadurch für die größere Masse des Publikums dem deutlicheren Verständnis entzogen bleibt: denn dieser immer wieder, in jedem siebenten Jahre, erneute Versuch, in einer neuen Ehe ein treues Weib zu finden, ein Versuch, der immer wieder fehlschlägt und die ungetreuen Frauen mit spukhafter Übertreibung zu ewiger Verdammnis verurteilt — er ist doch ausnehmend kleinlich und fast komisch, das richtige Produkt einer ungeschickt-volkstümlichen, halb kindlichen, halb kindischen Fabuliererei. Ebenso unklar ist Sentas Verhältnis zum Erik behandelt, und man atmet in jedem Augenblick auf, wo man alles verworrene und alberne Drum und Dran der „Gespenstergeschichte" vergessen kann, um sich ganz nur der Hauptsache hinzugeben: der Erlösung des unseligen Mannes durch die schrankenlose Treue des Weibes, diesem großen, erschütternden Thema, das, wo es bei Wagner auch anklingt, sofort Ohr und Herz gefangen nimmt und uns schließlich am Ende der mangelhaft gestalteten (ursprünglich nur für einen Akt berechneten) Handlung mit reiner Befriedigung und Beglückung entläßt. Denn die erschütternde und erhebende Wirkung des „Fliegenden Holländer" anzutasten, kommt mir nicht in den Sinn. Ich behaupte nur wiederholt, daß sie eine noch erheblich bedeutendere hätte werden können, wenn Wagner, anstatt sich der Sage sklavisch anzuschließen (Nohl nennt das natürlich in seiner Weise „eine keusche Bewahrung des Wahren und bescheidene Unterordnung des Eigenwillens unter das allgemeine Gesetz des Lebens und des Schaffens"), zu ihrem Thema

eine andere Exposition, zu ihrer Seele einen anderen Körper hätte erfinden wollen.

Die Schnelligkeit und Wahllosigkeit des Meisters seinem Stoffe gegenüber verleugnet sich übrigens auch in den Hauptcharakteren nicht, die noch nicht die letzte Prägnanz besitzen, über die er sonst so völlig verfügt. Die empfundenste Melodik, die bedeutungsvollste Deklamation ist mit ganz konventionellen Phrasen untermischt, und die Mängel in der Fabel und der Führung der Handlung nehmen ihren Gestalten oft an entscheidender Stelle die Glaublichkeit, auf die selbstredend auch in den Reichen der Geister und Gespenster nicht verzichtet werden darf. Da Wagner sich selbst über sie in seinen Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer" verbreitet hat, so bietet sich eine gute Gelegenheit dar, ihm in die Werkstatt zu schauen und sich zu überzeugen, inwieweit er seine künstlerischen Absichten lückenlos verwirklicht hat, inwieweit die Ausführung hinter ihnen zurückgeblieben ist, oder gar, ob der Meister sich als Theoretiker und Kritiker nicht gelegentlich in Widerspruch mit seinem eigenen Werke befindet. Die sorgfältigste Betrachtung widmet er selbstredend dem Holländer selbst, und mit dieser sei darum der Anfang gemacht.

„Das Äußere seiner Erscheinung ist, so sagt Wagner, genügend angezeigt. Sein erster Auftritt ist ungemein feierlich und ernst: die zögernde Langsamkeit seines Vorschreitens auf dem festen Lande möge einen eigentümlichen Kontrast mit dem unheimlich schnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. [NB. Dies ist doch wohl eine allzu gekünstelt gedachte, von dem Zuschauer sicherlich nicht wahrzunehmende Wirkung!] Während der tiefen Trompetentöne (H-Moll) ganz am Schlusse der Introduktion ist er, auf einem von der Mannschaft ausgelegten Brette, vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritt des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der

Violoncelle und Bratschen [? Auch hierin erblicke ich eine künstliche dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommende Unterstellung]: mit dem ersten Vierteile des dritten Taktes tut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen. Von hier an folgt seine fernere Bewegung der Unwillkür des weiteren Vortrags, doch nie möge sich der Darsteller zu auffallender Lebhaftigkeit im Hin- und Herschreiten verleiten lassen: eine gewisse grauenhafte Ruhe in der äußeren Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten inneren Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung, wird das Charakteristische seiner Erscheinung zur geeigneten Wirkung bringen. Die ersten Phrasen werden ohne die mindeste Leidenschaftlichkeit wie von einem Übermüden (fast genau im Takte wie überhaupt das ganze Rezitativ) gesungen; bei den mit bitterem Grimme gesungenen Worten „Ha stolzer Ozean" bricht er noch nicht in eigentliche Leidenschaft aus: mehr wie mit schrecklichem Hohne wendet er nur den Kopf halb nach dem Meere zurück. Während des Ritornells, nach „Doch ewig meine Qual" senkt er wieder, wie müde und traurig, das Haupt; die Worte: „Euch, des Weltmeers Fluten" u. s. w. singt er so vor sich hinstarrend."

In der weiteren Ausführung verlangt Wagner von dem Sänger bei größter und ergreifendster Leidenschaftlichkeit äußerlich vollkommenste Ruhe, selbst bei den Worten „Niemals der Tod", „die allerdings mit gewaltigster Betonung gesungen werden müssen", weil alles bis dahin, wie er auf das treffendste bemerkt, mehr noch der Schilderung seiner Leiden angehört als einem wirklichen unmittelbaren Ausbruch seiner Verzweiflung. Zu diesem will er ihn erst mit dem Paukenwirbel gelangen lassen, der den Worten „Dich frage ich, gepriesner Engel Gottes" vorangeht, und da dieselben schlechterdings nie in des Dichter-Komponisten Sinne gesungen werden, fahre ich ihn wörtlich zu citieren fort. Nach Wagner gerät der Holländer mit jenem Paukenwirbel „in ein schauriges Zittern, die niedergehaltenen Fäuste ballen sich krampfhaft, die Lippen beben ihm, als er endlich, den starren Blick durchweg gen Himmel gerichtet, die

Phrase „Dich frage ich“ beginnt. Diese ganze, fast unmittelbare Anrede an den „Engel Gottes“ muß, bei dem furchtbarsten Ausdruck, mit dem sie gesungen wird, in der angegebenen Stellung ... ausgeführt werden: wir müssen einen „gefallenen Engel“ selbst vor uns sehen, der aus fürchterlichster Qual heraus der ewigen Gerechtigkeit seinen Grimm kundgibt.“ Man braucht zunächst nur bis hierher zu lesen, um innezuwerden, daß diese Auffassung in Wagners Sinne auf der Bühne niemals angetroffen wird. Gemeinhin wird nämlich dieser Satz als der ruhige Mittelsatz, gleichsam als das Andante nach dem alten Ouvertürenzuschnitt betrachtet, als ein Seitenstück zu Lysiarts „Schweigt, glühnden Sehnens wilde Triebe“, das auch von einem wildbewegten Rezitativ und dem heftigen Allegro der Arie umrahmt wird, und alles, was die Sänger an Weichheit des Tones und an Wehmut der Empfindung besitzen, verlegen sie nun in dies Stück. Sie achten des Wortes nicht „Ward ich Unsel'ger Spielball deines Spottes?“, sie hören nur die anderen „Gepriesner Engel Gottes“, „meines Heils Bedingung“ „Erlösung“; diese fördern die feierliche und elegische Stimmung in ihnen, und was die Worte nicht tun, vollendet der Adagio-Charakter des Satzes und seine Melodik. Denn in der Tat: Wagner hat es in diesem Falle dem Sänger erstaunlich schwer gemacht. Diese Töne mit dem Ausdruck des Grimms und der Verzweiflung zu singen, scheint nahezu unmöglich, und wenn sich mit dem Schluß des im engeren Sinne arioſen Teils auf dem Worte „an“ die Erlösung ahnungsvoll schon zu nahen und das furchtbare Sehnen in Frieden aufzulösen scheint, dann hat man nicht entfernt mehr den Eindruck der Anklage, sondern nur den der Klage, der resignierten Klage, die erst bei der Stelle „Vergebne Hoffnung“ (man beachte wohl! dies Wort bestärkt ja nur den Sänger in dem Glauben, in den vorangehenden Satz habe sich sogar ein Schimmer von Hoffnung gemischt!) völliger Fassungslosigkeit weicht. Wird hier also geirrt, dann trifft den Schöpfer des Werkes ein großer Teil der Schuld.

Alles Folgende ist dann wieder klar und kenntlich. Kein Sänger, der nicht in dem mächtigen Allegro seine ganze Kraft zusammenfaßt

und den Worten „Ihr Welten, endet euren Lauf“ den stärksten, zermalmendsten Ausdruck gibt. Nach den Schlußworten „Ewige Vernichtung, nimm mich auf!“ bleibt er in großer Stellung fest wie eine Bildsäule während des ganzen Fortissimos des Nachspiels stehen: erst mit dem Eintritt des Pianos, während des dumpfen Gesanges aus dem Schiffsraume, läßt er allmählich in der Kraft der Stellung nach; die Arme sinken ihm; bei den vier Takten „espressivo“ der ersten Violine senkt er matt das Haupt und wankt unter den letzten acht Takten des Nachspiels nach der Felsenwand zur Seite hin: hier lehnt er sich mit dem Rücken an und verbleibt nun, die Arme auf die Brust verschränkt, lange in dieser Stellung.

In dem großen Zwiegespräch mit Daland ist zu Beginn alles ruhige, fast apathische Würde. Des Holländers Seele ist bei diesen Fragen und Antworten kaum beteiligt. Eben darum scheint mir aber auch das plötzliche überheftige Erfassen des neuen Rettungsankers psychologisch nicht haltbar — denn psychologisch, nach menschlichen Gesetzen, will der Holländer trotz seines geisterhaften Daseins verstanden werden. Man begreift es vollkommen, daß er das Heil, das ihm so oft entschwand, noch einmal und wieder und wieder zu erringen bemüht ist, aber man sollte denken, er müßte dem immer neuen Erlösungsverlangen, das ihm selbst doch wie ein Hohn vorkommen muß, nur mit Resignation nachgeben. Er mag an Daland die Frage stellen „Hast du eine Tochter?“ Aber kann dessen Antwort „Fürwahr ein treues Kind“ ihn so plötzlich aufflammen lassen, die Kunde von einem Weibe, das er nie sah, von dem ihm kein Bild und keine Ahnung zugetragen wurde? Denn was will Dalands Bezeichnung „ein *treues* Kind“ sagen? Zwar ist dies hier seltsam klingende Epitheton von Wagner mit offenbarer Absicht gewählt; es ist, wenn man will, eine Suggestivantwort (wie es prozessualisch verpönte Suggestiv*fragen* gibt), und das Wörtchen „treu“ soll den Ausbruch des Holländers hervorlocken. Hätte Daland statt dessen „ein gutes Kind“ oder „ein liebes Kind“ gesagt, was viel näher gelegen und viel natürlicher geklungen hätte, so wäre die Absicht kaum erreicht worden. Aber auch so, mit diesem unangenehm deutlichen

„treu", wird sie es nur unvollkommen. Man versteht es, daß der Holländer, sobald er Sentas ansichtig wird, aus ihrem bleichen Antlitz die Verheißung seiner Befreiung liest; was er seit bangen Ewigkeiten geträumt, stellt sich ihm plötzlich leibhaftig dar, und schnell und verständlich ist das mystische Band geschlungen. Aber die bloße Erwähnung Sentas durch den Vater kann solchen Zauber und solch ein Begehren nicht wecken. Da es aber an jeder seelischen Anknüpfung fehlt, wird der Holländer durch diese unmotivierte Hast fast lächerlich, denn nun sagt man sich, daß, wenn er es alle sieben Jahre ebenso gemacht, seine ehelichen Mißgeschicke ihn nicht unverdient betroffen haben. Wenn er jeden, den ersten besten Seemann, der ihm seine Trulle von Tochter anpreist, sofort zum Schwiegervater kürt, dann freilich mag er sich nicht beklagen, daß ihm sein Heilsstern in immer weitere, wolkigere Fernen verschwindet. Wäre übrigens diese Scene lückenlos von der psychologischen Wahrheit diktiert, was ich demnach bezweifle, so würde sie gewiß auch nicht gerade an dieser entscheidenden Stelle von aller musikalischen Gnade verlassen sein. Denn etwas Schlimmeres hat Wagner wohl nie komponiert als Dalands „Wie, hör' ich recht, meine Tochter sein Weib?" Dies abgerissene, jüdisch klingende Motiv soll vielleicht den kleinlichen Geist des Alten (den Wagner übrigens gegen die Anschuldigung, er habe seine Tochter „verkauft", selbst in Schutz nimmt) kennzeichnen? Aber es ist ordinärer als der ganze Mann, und es ist sonst nicht Wagners, wie aller großen Künstler Art, das Niedrige mit niedrigen Mitteln darzustellen. Diese Melodie aber zerreißt auf das frechste die Stimmung des Duetts, sie widerspricht dem Grundton des ganzen Werkes, ist durchaus unwagnerisch und sinkt selbst unter Meyerbeer, von dessen Hobelbank sie abgefallen sein könnte, hinunter. Zudem bereitet sie uns in Bezug auf die Deklamation ein wahres Greuelfest, denn es kann nichts Schrecklicheres geben als die Betonung der dritten Zeile: „Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich bleib'", mit seinem unerträglich albernen stark betonten „wenn", der Mißachtung jeder Kürze und Länge, und es

bleibt geradezu rätselhaft, daß Wagner, der doch gegen solche Verstöße bei andern, bei Weber, Spohr und Marschner z. B. so streng zu Felde zieht, diesen Wechselbalg unverändert hat stehen lassen. Man fühlt sich wie erleichtert, wenn der Holländer mit einer sehnsüchtigen Weise einsetzt, und folgt dem Duett, so wenig es auch noch die eigenen Züge des Meisters trägt, so wenig es sich von französischen und italienischen Erinnerungen freimacht, doch von nun an bis zum Schlusse wieder mit Vergnügen.

Auch über die große Scene Sentas und des Holländers verbreitet sich Wagner begreiflicherweise ausführlicher, denn diese mit ihrem überlangen stummen Ritornell zu Anfang war für die fünfziger Jahre etwas Neues und Unerhörtes, und der Komponist hatte bei seinen Sängern noch das Bedenken zu zerstreuen, sie könnten in dieser übermäßig ausgehaltenen bewegungslosen Situation der Langenweile oder der Lächerlichkeit anheimfallen. Heutzutage ist diese Furcht geschwunden. Man hat sich an die Wagnerschen „langen Blicke", die in den Meistersingern, im Tristan, in den Nibelungen wiederkehren, gewöhnt und spielt die klar geschaute Scene wohl überall in des Meisters Sinne. Vielleicht ist nur daran zu erinnern, daß der Holländer nach seinem Willen bei den Worten „Allmächtiger, durch diese sei's" aufs Knie sinken, sich mit dem agitato (H-Moll) leidenschaftlich erheben und seine Liebe zu Senta sogleich „in der furchtbarsten Angst über sein eigenes Schicksal, dem sie sich aussetzt", äußern soll. „Wie ein gräßlicher Vorwurf", heißt es wörtlich, „kommt es über ihn, und in der leidenschaftlichen Abmahnung von der Teilnahme an seinem Schicksale wird er ganz und gar wirklicher Mensch, während er bisher oft noch meist nur den grauenhaften Eindruck eines Gespenstes machte." In dieser letzten Bemerkung läuft nun freilich ein Irrtum unter, denn unwillkürlich unterstellen wir jeder dramatischen Gestalt, mit der wir empfinden sollen, auch selbst die Fähigkeit menschlichen Empfindens. Wie man in Marschners „Hans Heiling", um sich dem erschütternden Stoffe ganz gefangenzugeben, den finstern Geisterfürsten unwillkürlich für eins jener bleichen Menschenkinder nimmt, die schwer und ernst in den Tiefen

des Wissens nur den Tod geschaut haben und, vom Himmel gleichsam gezeichnet, trotz des tiefsten Empfindens doch um jedes reine Glück des Lebens betrogen werden, so wird uns auch der Holländer erst ganz verständlich, wenn wir ihn für unsresgleichen, sein Empfinden und sein Leiden für menschlich nehmen. Denn dadurch wachsen sie erst zum Riesenhaften und Bejammernswerten an. Für einen Schemen aber, wie es die „Braut von Corinth" ist, würden wir nicht fühlen und mitleiden können. Wir sagen uns wohl theoretisch (wie wir es ja müssen), daß der Holländer den Bedingungen der irdischen Existenz entrückt ist, aber praktisch hören wir nie auf, ihn mit menschlichem Maß zu messen und jede Regung seiner Seele auf die uns allen vertrauten Gesetze zurückzuführen. Eben darum ist es aber auch nicht recht einzusehen, warum der unselige Mann erst an einer ganz bestimmten Stelle des Duetts „ganz und gar wirklicher Mensch" werden soll. Das war er in dem Reflex unserer eigenen Seele vorher auch schon, und das Charakteristische jener Stelle besteht lediglich darin, daß in ihr sein Gefühl sich am unmittelbarsten, reinsten und stärksten äußert und daß er in ihr um so menschlicher erscheint, je deutlicher sich ihm Senta als der rettende Engel darstellt, vor dem er, der Erlösungsbedürftige, in tiefster Erschütterung in die Kniee sinkt. — Was der dritte Akt noch bringt, hält selbst Wagner einer besonderen Deutung nicht mehr bedürftig. Auch liegt es ja klar zu Tage, und nur das bleibt zu bedauern, daß sich an das (nebenbei bemerkt ziemlich unklar behandelte) Verhältnis Eriks zu Senta, an eine mißverstandene Situation im besonderen der Ausgang des Werkes knüpft, der denn auch völlig abgerissen und überhastet erscheint. Hier tritt es denn doch ans Licht, daß das Ganze ursprünglich in die enge Form eines einzigen Aktes gegossen werden sollte, für die sein Inhalt in der Tat ausgereicht haben würde. Aber die Lösung, die der Schluß bringt, ist trotzdem ganz die erwartete und notwendige, und wenn sie sich auch äußerlich rein opernhaft darstellt (die Apotheose), so wohnt ihr doch ein schöner und wahrer Kern inne, und nicht ohne Rührung sehen wir die treueste Liebe den Sieg über die Schatten des Todes und des Bösen davontragen,

wie wir es ähnlich im „Tannhäuser“ und (in alleridealster Form) im „Parsifal“ bewegt miterleben.

Weit mehr als der Holländer in seinem Empfinden und Handeln entfernt sich seine Erretterin „von andrer Menschen Weisen“. Sie erscheint dem ersten, unbefangenen Blick in ihrer verzehrenden Erlösungssucht überspannt, krankhaft überreizt, hysterisch und durchweg sentimental. Natürlich hat man wieder versucht, sie in das gerade Gegenteil umzudeuten, und kein Geringerer als Wagner selbst möchte sie als ein „kerniges nordisches Mädchen“ von zweifelloser Naivität hinstellen, ihren „wunderstarken Hang“, den Verdammten zu erretten, aber als einen „kräftigen Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen eigen sein kann“. Dem widerspricht aber jede Note, die er ihr in den Mund gelegt. Was seine Ausleger dazu bemerken, ist nur zum geringen Teil der Berücksichtigung wert, und ganz lächerlich sind die Orakeleien des Clowns unter den Wagner-Interpreten, des dünkelhaften „Philosophen“ Edmund von Hagen, der, an einem kleinen hannöverschen Fluß, der Ruhme, geboren, seiner eigenen Lebensbeschreibung das Wort „Von der Ruhme zum Ruhme“ vorangeschickt und u. a. über das Wesen der Senta wie über einzelne Scenen des „Rheingold“ u. s. w. ganze dickleibige Bände geschrieben hat. Wie er nicht ernsthaft zu nehmen ist, sei er hier mit dieser kurzen Bemerkung ein für allemal beiseite gestellt. Was aus der Fülle der sonstigen Erklärungen zu denken gibt, ist die Auffassung der Träumereien und Gesichte der Senta etwa in dem Sinne der Visionen der Jungfrau von Orléans. Daß Senta „Gesichte“ hat, ist nicht zu bezweifeln, denn als Erik ihr seinen „Traum“ erzählt (NB. eine Spezies der echten alten Opernträume, wie sie nicht schlechter und nicht besser in der „Lucrezia Borgia“ und „Lucia von Lammermoor“ vorkommen), verfolgt sie seine Erzählung nicht nur wie eine Entrückte — nein, sie greift ihr auch vor und sieht wie mit leiblichem Auge das, was dem norwegischen Jäger, ihrem vermeintlich Verlobten, im Traum erschienen ist. Im übrigen stellt sich ihr beständiges Sinnen und Denken an den „Holländer“ psychiatrisch als „fixe Idee“ dar. Diese fixe Idee macht sie für die Geschäfte

des wirklichen Lebens jedoch völlig untauglich, und darin besteht ihr wesenhafter Unterschied von der Jungfrau von Orléans. Senta sitzt am Spinnrad, in den Großvaterstuhl zurückgebeugt, ohne eine Hand zu rühren, sie läßt „von ihrer Schwärmerei nicht ab", sie verträumt ihr „ganzes junges Leben vor dem Conterfei" und redet von dem Geschick des ewigen Seglers mit der starken Anempfindung einer Stigmatisierten. Jeanne Darc aber rührt sich kräftig im Haushalt und bleibt von dem Augenblicke an, als sie die glanz- und kronengeschmückten Gestalten der Heiligen, die sie mit leiblichen Augen zu sehen glaubte, aus ihrer reinen, frommen Seele heraus geboren, von ihrem dreizehnten Jahre an, durch volle sechs Jahre die stille Hüterin ihres wunderbaren Geheimnisses und trotz alledem so gleichmäßig ruhig, demütig und zu jedem Werke willig, daß niemand, selbst die Eltern nicht, das mindeste Auffallende an ihr wahrnehmen. Keine Spur von Überreiztheit! Mit Klarheit überschaut sie die politische und kriegerische Lage, mit zweifelloser Entschlossenheit befreit sie Orléans und schlägt ihre Schlachten, und doch rückt sie keinen Zoll breit trotz so unerhörter Dinge, die ihr Genie und ihre Hand vollbringt, aus den Bezirken des gesunden Geisteslebens. Und doch hat eine körperliche Störung bei diesen Wunderdingen verbürgtermaßen mitgewirkt, doch muß ihr Geist zu diesen kaum faßbaren Taten durch einen von aller Gewohnheit des natürlichen Geschehens sich weit entfernenden Prozeß gebracht sein — ich meine damit nicht durch einen übernatürlichen. Sind ihre Gesichte, ihre Hallucinationen nun die Beweise für eine teilweise Geisteskrankheit oder widerspricht dieser Auffassung der Umstand, daß die Hallucinatoren sich ihrer Sinneswahrnehmungen als bloß subjektiver bewußt sein müssen (bei Jeanne Darc traf gerade das Gegenteil ein); liegen bei ihr, wie die französischen Irrenärzte und mit ihnen unter den deutschen Professor Hagen in Erlangen glauben, nur sogenannte körperliche Hallucinationen vor, die das geistige Leben völlig unberührt lassen — so viel ist gewiß, daß Jeanne Darc zu keiner Zeit ihres Lebens das Wesen einer Verzückten zur Schau getragen und daß der felsenfeste Glaube an ihre

Heiligen und ihre Sendung sie für die positiven Werte im Leben keinen Augenblick blind gemacht hat. Gewiß wären andernfalls auch die staunenswerten Siege, die sie nicht etwa aufs Geratewohl, ins Blaue hinein, sondern mit strategischer Tüchtigkeit erfocht, und alles Große, was sie sonst noch errungen, nicht erklärbar gewesen. Berühren sich aber wirklich Genie und Wahnsinn, dann war Johanna Darc mehr ein Genie als eine Wahnsinnige; ein Genie des Glaubens, wenn man will, eines Glaubens, der sich ihr auch in den Qualen der Verbrennung noch herrlich und rührend bewährte.

Was hätte nun aber Senta mit dieser wundervollen Erscheinung gemein? Gar nichts. Ihre fixe Idee verrät sie aller Welt. Eine krankhafte Blässe zeichnet sie. Sie kann nicht geduldig wie die Jungfrau von Orléans die Stunde ihrer Sendung erwarten. Vor dem ganzen Kreis der Spinnstube bricht ihre fortwährende Erregung so leidenschaftlich aus, daß die erschreckten Mädchen durcheinanderfahren, glauben, sie sei von Sinnen, und der gute Erik die Einflüsse des Satans zu spüren meint. Auch in ihrer Begegnung mit dem Helden vermag ich keine Spur von Kernigkeit und Naivität zu erblicken. Wie einfach begrüßt die Jungfrau in der Geschichte und der Schillerschen Tragödie den Dauphin von Frankreich — und wie verliert sich Senta in dem Anblick des Holländers, als er endlich leibhaftig vor ihr steht. Nonnen, die Christus zu sehen und mit ihm zu verkehren glaubten, mögen in einen solchen Zustand geraten sein, die heilige Thereſe zum Beispiel; wohl auch die mit den Wundmalen Begnadeten vom Schlage der Katharina Emmerich und Louise Lateau. Diese Art der Verzückung und Hingabe des eigenen Ichs an ein fremdes ist zweifellos vollkommen glaublich, und Wagner hat sie vortrefflich dargestellt. Aber man tut doch wohl, ihr den rechten Namen zu geben, anstatt ihr eine Naivität und Gesundheit zuzuschreiben, von der sie weit entfernt ist. Gerade die nordische Anempfindung und Sentimentalität ist es, die in der Gestalt der Senta ihren gesteigerten Ausdruck gefunden hat: krankhaft gesteigert insofern, als uns die völlige Preisgebung des eigenen normalen Wohls zu Gunsten irgend eines, überdies nur schemenhaften

andern nach den gewöhnlichen Vorstellungen abnorm und ungesund erscheint, wenn nicht etwa diese Zerstörung des Ichs ein Opfer bedeutet. Dies bringt Senta zu guter Letzt nun zwar auch, und in diesem Opfer beruht die Größe ihres Tuns. Aber ihre beständige phantastische Beschäftigung mit der Geschichte des Holländers, bevor er den Fuß auf ihre Schwelle gesetzt, die fieberhafte Erregung, die sich ihrer nach dem Vortrag der Ballade bemächtigt, mit der sie Eriks Erzählung anhört — diese und andere aufreibende, ihren eigenen Frieden und den des Hauses untergrabende Erschütterungen erscheinen uns zwecklos und entbehren der sittlichen Glorie des Opfers. Jener Sturz vom Felsen, womit sie dem Holländer die Erlösung gewinnt, ist ein praktisches, ein wahrhaftes Opfer und darum im höchsten Sinne sittlich und gesund — diese Nervenreizungen aber und fruchtlosen Exaltationen sind krankhaft; so betrachtet sie mit Sentas Umgebung jeder unbefangene Zuschauer, und davon befreit sie keine künstliche Deutelei. Daß aus ihnen endlich das Heil für die gequälte Seele des Holländers erblüht, ändert daran nichts.

Von allen sehnsüchtigen Frauen, die Wagner geschaffen, ist Senta die nervöseste und erregbarste. Elsas Schwärmerei bewegt sich in viel ruhigerem Fluß, ihr ist der Trost, den sie mit der Erscheinung des Gralritters im Schlafwachen empfangen, so gegenwärtig, daß sie auch in der höchsten Not die schöne Ruhe ihrer Seele nicht völlig verliert. Vor Elisabeths Verlangen stellt sich warnend das Kreuz, und das Glück, das der Himmel der frommen Seele bieten kann, ist ihr mehr als die Seligkeit, die sie verblendet an der Brust des Geliebten erhoffte. Isoldens Blut pocht in heftigeren Schlägen und ihre Leidenschaft wird unbändig; aus ihrem Unmaß spricht aber nur ein Übermaß von Kraft und gesunder Empfindung, keine Krankheit, kein Wahn. Sentas Charakter wird nur deutlicher, wenn man sie neben diese ihre Genossinnen hält, und Wagners Fähigkeit, alle diese und andere Typen kenntlich voneinander zu unterscheiden, erscheint erstaunlich. Das Beste, was Senta zu singen hat, die Ballade, deren Dursatz mit der Erlösungsweise ihr ausschließlich gehört und ihr eigenstes Wesen ausspricht, ihre ersten

Worte im Duett mit dem Holländer — es entfernt sich weit von jeder Note der Elisabeth, der Elsa, der Isolde, und vergleicht man mit dieser noch die Brünnhilde, Eva, Kundry, dann erblicken wir in Wagner einen der größten Kenner und Bildner des Frauencharakters, in seiner Art und auf seinem Gebiete kaum geringer als die großen Schöpfer der Julia, Desdemona, Cordelia, Imogen, des Gretchen und Clärchen, der Madonna Sistina und della Sedia, der Susanne, Donna Anna und Pamina. Wagners Kontrastgebiet ist nicht so groß wie das dieser großen Meister, aber daß er bei dem Verwandtschaftszuge, den seine Frauen tragen, sie dennoch so deutlich voneinander abzuheben vermochte, ist fast noch bewunderungswürdiger. Die kronen- und speertragenden Frauen Wagners stehen künstlerisch in ihrer Ganzheit höher als die einfache Senta, aber sein Genie verkündet auch diese beredt genug.

Ist der Versuch Wagners, in dem alten Daland eine echt realistische Figur zu zeichnen, „eine derbe Erscheinung des gemeinen Lebens, einen Seefahrer, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotzt", insofern mißglückt, als der Komponist mit seinen Farben künstlerisch zu wenig wählerisch war, so daß der habgierige Alte nun in seiner bereits erwähnten schlimmsten Stelle tief unter den Durchschnittston des Werkes herabsinkt (wie ganz anders lernte Wagner späterhin das Niedrige illustrieren: Mime, Fafner, Beckmesser!), so ist der Jäger Erik wieder aus ganz anderem Holz oder, wenn man will „Stil" geschnitzt. Ihm fehlt der scharfe porträtähnliche Zug, er hat nicht einmal das charakteristische Aussehen seines Standes, und hält man Dalands Passage „Wie, hör ich recht" neben eine von Eriks Cavatinen, dann springt es so recht in die Augen, wie buntscheckig der musikalische Farbenkasten des Meisters damals noch assortiert war. Erik soll allerdings „kein sentimentaler Winsler" sein, die Mädchen wissen, daß er „heißes Blut" hat, und befürchten spöttisch von Sentas Holländerschwärmerei einen Streit, der damit enden könnte, daß der Jäger das verhängnisvolle Bild von der Wand schießt. Aber man würde ihn gewiß nicht so vielfach im Lichte des gewöhnlichen lyrischen Tenors betrachten, wenn

Wagner ihm das Signalement, das er von ihm entwirft, auch in Tönen mit auf die Welt gegeben hätte. Aus seinen beiden Gesängen lugen aber seine älteren waidmännischen Kollegen, Webers „Max“ und der Jäger Conrad aus Marschners „Hans Heiling“ hervor, deren Tun sich weder mit dem echten Wagner noch mit den Meyerbeerreminiszenzen der Oper verträgt. Es sind schöne, sangbare Musikstücke, die er vorzutragen hat und die eine stärkere Wirkung auf die Hörer ausüben würden, wenn nicht der verschmähte Liebhaber immer das Odium der Langenweile um sich sammelte, aber sie sind weder stürmisch noch heftig und düster. Sie fließen ruhig bewegt, innig und verliebt dahin und entbehren auch der gesanglichen und theatralischen Drücker, die einen guten Abschluß ermöglichen, nicht: auch Master Fenton in Nicolais „Lustigen Weibern“ wirbt auf diese Weise bei Herrn Reich um die Hand der schönen Anna („Wenn eure Seele je empfunden“), auch die Tenöre in den Opern Franz von Holsteins singen so, Ellis im „Haideschacht“, Charles im „Erben von Morley“, Arthur in den „Hochländern“, selbst der Dragoneroffizier Lorenzo in Aubers „Fra Diavolo“ hat aus diesem gemeinsamen Becher getrunken. Kurz, es sind lyrische Tenöre, wie es im Schauspiel erste Helden und jugendliche Liebhaber gibt, über denselben schönen Leisten geschlagen, aber nicht originell, nicht individuell. Sie mögen uns das beste Musikstück vortragen, den effektvollsten Monolog — wir glauben nicht recht an sie, wir werden nur konzertmäßig, nicht dramatisch bewegt. Eine solche Figur ist Erik.

Mit viel deutlicheren Strichen ist Sentas alte Amme entworfen, ihr resolutes „Ich spinne fort“, ihr drollig-gebieterisches „Das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen“, und einige freundliche lebenswahre Züge sind dem verschlafenen Steuermann, dem Sänger des volkstümlich-schönen Liedes vom Südwind, zum Geleit gegeben. Diese trefflichen Skizzen leiten aber nur zu dem Besten hinüber, was die Oper besitzt: zu den Chören. Das sind eigenartige Klänge, vordem nicht und später nie wieder vernommen. Es ist, als hätte der Stoff sie erzeugt, das Rollen der Wogen, das Sausen des Sturmes, das in kleinster Nachbildung, en miniature in dem Schnurren und

Sausen der Spinnräder wiederkehrt. Mit dieser Beziehung wird keine müßige Spielerei getrieben, denn es ist bekannt, daß der Komponist das „Hojohe“ und „Hollaho“ der Matrosen aus derselben musikalischen Figur gebildet hat, auf der sich das Lied der Spinnerinnen („Summ und brumm, du gutes Rädchen“) aufbaut, und daß in dem den zweiten Akt beginnenden Orchestersatz die männlich-energische Weise sich nach und nach in die weiblich-zartere umwandelt, bis sich der Vorhang hebt, wir in das Innere des Schifferhauses blicken und die Mädchen ihr entzückendes Lied anstimmen. In dieser engen Verwandtschaft der Themen liegt noch ein zweiter, ganz besonderer Reiz. Es ist, als schlügen Liebe und Erinnerung von Wasser zu Land und vom Land zum Wasser ihre Bogen. Derselbe Odem, der die Brust der jungen Seeleute schwellt, die der fernen Bräute und Liebsten gedenken, hebt auch den Busen der harrenden Frauen, die ihren Schatz auf dem Schiffe mitten im Ozean wissen. Eins lebt im andern, das Brausen des Sturmes und das Sausen der Räder wird ihnen eins, im gleichen Vorstellungskreise bewegen sich die Gedanken und Gefühle. Und von welcher Frische sind beides, die Gesänge der Männer und der Frauen! Mit offner Brust, mit wettergebräuntem Antlitz stehen sie am Steuer, hängen auf den Raaen, in den Wanten, und während der salzige Gischt aufspritzt, scheinen sie mit voller Lungenkraft den Kampf gegen Meer und Wind bestehen zu wollen. So lebhaft arbeitet die Phantasie bei diesen Rufen, diesen Liedern. Welche Ausgelassenheit, wenn sie nun, ans Land gekommen, die Rast genießen („Steuermann, he, her zu uns!“), wenn sie die unsichtbare Mannschaft des Holländers mit den Mädchen um die Wette höhnen und sich im Tanzschritt Arm in Arm im Kreise drehen. Und welch heitere natürliche Grazie in dem Spinnerlied selbst, in den Neckereien, die sich über die arme Senta ergießen — wie formvoll alles und doch wie dramatisch belebt! Wahrhaftig, Wagner durfte erleichtert und beglückt ausrufen, daß er doch noch ein Musiker sei, als ihm in Paris diese Töne zum ersten Male unter den Fingern am Klavier emporquollen.

Und ganz aus demselben Quell der unmittelbarsten Phantasie

und Empfindung ist alles geflossen, was Sturm und Wellen und ihren Spuk im Orchester schildert, von dem geschlossenen Bau der Ouvertüre bis auf jede kleine Einzelheit während des ersten Aktes, die Welle, die des Schiffes alte Rippen an den felsigen Strand schlägt, und das Säuseln in den Lüften, das den nahen Süd und die Heimkehr verkündigt. Die Geister, die im „Oberon" das Unwetter über Hüon und Rezia herabberufen, sind in der Ouvertüre des „Holländer" zu Tausenden entfesselt. Das rast, pfeift und heult, als sollte der Ozean ausgeschöpft werden. Derb und rücksichtslos ist alles: aber der Stoff gebot diese grellen Farben, diese dröhnenden Tuben, diese gellenden Piccoloflöten. Und wie verbindet sich mit dem Aufruhr der Elemente das Geschick des Holländers, wie hebt sich sein schwarzer Schatten von dem grauen Horizont ab, wie spiegelt das unruhvolle Tonstück alles wieder, was ihn nach trostlos langer und banger Irrfahrt in den Hafen, zur Ruhe, zum Heil führt, bis aus dem Kampf der höllischen Mächte, aus dem Tohuwabohu von Sturm und Gewitter, Verzweiflungsrufen und lustigen Fischerweisen Sentas Erlösungsweise rein und voll emporwächst und die rasenden Gewalten beschwichtigt. Es ist, auch abgesehen von der vortrefflichen Einführung in das Werk, ein Musikstück von ganz originalem Charakter, ohne Vorbilder, ohne Nachfolge. Wagner konnte nichts Ähnliches wieder schreiben, weil ihn zu diesem Besonderen eben der Stoff angeregt und befruchtet hatte. Auch Schiller hat den alten Miller nicht wiederholt, als er die bürgerliche Stube verließ und sich im „Carlos", „Wallenstein", der „Stuart" und „Jungfrau" in Schlössern und Königsburgen unter Herrschern und Schlachtenlenkern bewegte. Vom Stil des „Rienzi" entfernt sich die Ouvertüre des „Fliegenden Holländers" ganz so weit wie von der des „Tannhäuser", dem Vorspiel zum „Lohengrin" oder zu „Tristan und Isolde". Am ehesten werden noch in den „Meistersingern" verwandte Klänge rege. Aber die Ähnlichkeit ist kaum der Rede wert. Die Holländer-Ouvertüre ist ein Werk für sich, ihre eigene Gattung, und ich möchte sogar behaupten, daß, wäre sie verlorengegangen und begegnete nun plötzlich den Musikern, seien sie auch die größten

Kenner Wagners, es ihnen schwer sein würde, in ihr seine Züge mit Sicherheit wiederzuerkennen. So sehr entäußert er sich in ihr seiner Persönlichkeit, so ungewöhnlich hat sich in ihr der Stoff, das Meer und das Leben auf ihm objektiviert. Stände das Werk durchweg in musikalischer und charakteristischer Beziehung auf ihrer Höhe, es wäre ein völliges Unikum, in Wagners Schaffen ganz so einsam wie „Wallensteins Lager" in dem Schillers, und von ganz derselben künstlerischen Bedeutung.

Daß es das in diesem höchsten Sinne nicht geworden ist, begreift sich aus Wagners Entwicklungsgang. Seine ideale Vorstellung vom Musikdrama bildete sich nur allmählich aus. Er stand noch im Bann der Mode, der alten Operntraditionen, seine musikalische Eigenart hatte er noch nicht gefunden, noch mischte sich mit seinem eigenen Besitz die angelernte und dem Publikum vertraute italienische und französische Phrase. Seine großen reformatorischen Schriften „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" hatte er noch nicht geschrieben; sie entstammen dem Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre, der „Fliegende Holländer" war aber schon zehn Jahre früher in der Pariser Zeit des Komponisten entstanden. Man wird also alles Wesentliche der Wagnerschen Theorien und Praktiken in dem Holländer noch nicht ausgebildet finden: die Preisgebung der Arienform, die Aufhebung der Ensembles (Dinge, die ja selbst im „Tannhäuser" und „Lohengrin" noch nicht, ja nicht einmal in dem eigentlichen Muster der Reformoper, in „Tristan und Isolde" rein auftreten); das Wort und die Handlung sind im „Holländer" nicht der einzige Zweck, die Musik ist nicht nur das Mittel des Ausdrucks; das „Leitmotiv" und die sogenannte „unendliche Melodie" treten nur erst ganz vereinzelt auf; kurz, aus dem Alten ringt sich das Neue nur langsam los, und als „Musikdrama" ist Webers „Euryanthe" dem Wagnerschen „Holländer" weit überlegen. Aber welch ein Abstand gegen den „Rienzi", und wie zeigt sich der neuschöpferische Geist doch in zwei Dingen: in der Verinnerlichung und Vereinfachung der dramatischen Fabel und in der Anknüpfung der sorgsamsten Verbindungen zwischen Orchester, Gesang und

Handlung nicht allein, sondern auch zwischen Orchester und Scenerie. Daß ihm das erste Ziel im „Holländer“ nicht völlig geglückt ist, wurde bereits ausgeführt, aber in den Grundzügen ist die Handlung des „Holländer“ doch immer noch einfacher als irgend eine der vorangegangenen Opern. Was den zweiten Punkt betrifft, so ist Weber Wagnern darin ja vorangegangen, aber in der Ausführung des Prinzips überflügelt der letzte seinen großen Vorkämpfer weit. Mit wenigen Ausnahmen begnügt sich Weber damit, in großen Zügen Scene und Orchester zu verbinden, Wagner aber möchte den Vorgängen jenseits der Lampen Takt für Takt folgen. Die Geleitworte, die er dem Darsteller des Holländers für dessen erste Scene mit auf den Weg gibt, wiederholt er mutatis mutandis für sein Erscheinen in Dalands Hause. Da heißt es: „Während der langen Dauer der Fermate bleibt er regungslos unter der Tür stehen; mit dem Eintritt des Paukensolos schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Takte dieses Solos hält er an (die zwei Takte accelerando in den Streichinstrumenten beziehen sich auf Dalands Gebärde, der an der Tür noch verwunderungsvoll auf Sentas Begrüßung harrt und diese mit einer Bewegung der geöffneten Arme, gleichsam ungeduldig, dazu auffordert); während der darauffolgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äußersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des Folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet. (Die abermalige Figur der Streichinstrumente bezieht sich auf die gesteigerte Wiederholung von Dalands Gebärde: bei dem Pizzicato auf der Fermate läßt dieser von seiner Aufforderung ab und schüttelt verwundert den Kopf; mit dem Eintritt der Bässe nach der Fermate schreitet er nun selbst auf Senta zu.)“ Und so fort. Gleichzeitig wendet er dem Dekorativen die größte Aufmerksamkeit zu. „Die erste Scene hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des „fliegenden Holländers“ selbst zu begreifen: sie muß daher mit vorzugsweiser Liebe behandelt werden; das Meer zwischen den Schären muß so wild als möglich dargestellt sein [Wagner hatte

es auf seinen Reisen kennen gelernt und auf jener Fahrt durch die Schären den ersten Keim zu der Oper in sich aufgenommen]: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes), müssen sehr drastisch ausgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannigfacher Wechsel: um die Nuancen des Wetters im ersten Akte wirksam zu machen, ist die geschickte Benutzung von gemalten Schleierprospekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden sind, unerläßlich." Kurz, Wagner zeigt sich hier in der Theorie, was er später in der Praxis war: als ein großer Regisseur; und wenn dem stumpfsinnigen Wesen, das sich mit dem Amt des Regisseurs in der Oper verband und zum Teil noch verbindet, allmählich ein Ende bereitet wird, dann ist das hauptsächlich sein Verdienst.

Durchaus zutreffend hat er sich in seinem Aufsatz „Über die Aufführung des Tannhäuser" darüber ausgesprochen, und was er sagt, hat leider zum Teil jetzt noch Grund. Es trifft immer noch zu, daß die musikalischen Dirigenten sich fast durchgängig gewöhnt haben, „die Scene und die für sie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen", und daß sich die Regisseure demgemäß „einzig auf die Scene beschränken mit völligem Außerachtlassen des Orchesters." „Aus diesem Übelstande ergibt sich die innere Zusammenhanglosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unserer Opernvorstellungen; in ihnen hat sich folgerichtig der Darsteller der Beachtung irgendwelchen Zusammenhanges eines Ganzen entwöhnt und in seiner vereinsamten Stellung dem Publikum gegenüber bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als absoluten Opernsänger angelangt sehen." Es ist wahr, daß bei der unbedingten Arbeitsteilung zwischen Dirigenten, Regisseur und Darsteller jeder seine eigenen Wege zu gehen gewohnt ist und mehr noch war und daß damit jeder Zusammenhang zwischen Bühne und Orchester verschwand. Wagner verlangte darum auf das dringendste, daß der musikalische Dirigent die Partitur zunächst mit der genauesten Beachtung der Dichtung und der scenischen Angaben lese, daß er sich

sodann mit dem Regisseur, daß dieser sich mit dem Dekorationsmaler verständige und die sogenannten Gesangsproben nicht eher begännen, als bis die Dichtung den Darstellern in ihrem ganzen Umfange bekannt geworden sei. Er begründet alle seine Vorschläge sorgfältig und wendet sich an den Regisseur insbesondere noch, um ihm die feinste Ausführung des scenischen Details auf Grund der Partitur und damit das Gelingen des Ganzen ans Herz zu legen. Er verlangt, daß „die scenischen Vorgänge auf das bestimmteste mit den sie begleitenden Zügen des Orchesters zusammentreffen", und von den gewohnten Rücksichten auf die „Sterne" der Oper und der Ausrede, „daß ein Opernsänger nun einmal kein Schauspieler sei" will er nichts wissen. Nun sehe man sich heutzutage auf der Opernbühne um. So viel Regisseure es immer noch gibt, die sich keinen Deut darum kümmern, was das Orchester sagt, die ihre Requisiten und Praktikables nach altem Herkommen stellen und den Chor in schnurgerader Reihe singen lassen — wie hat sich trotz allem und allem der Zug zum Dramatischen, zum Zusammenwirken aller mitwirkenden Faktoren in den letzten zwanzig, dreißig Jahren auf den Theatern entwickelt, und wem anders als Wagner verdankt man die Besiegung des alten Schlendrians? Was Weber mit seiner einsam gebliebenen Reformoper „Euryanthe" nicht vermocht, das erreichte Meister Richard mit der geschlossenen Phalanx seiner Musikdramen, mit seiner scharfen kritischen Feder, mit seinem in München und ganz besonders in Bayreuth gegebenen praktischen Beispiel. An anderer Stelle habe ich bereits in einem Aufsatz, gegen den Bitter in seinem Buch „Die Reform der Oper durch Gluck" (p. 275) polemisiert, diese Einflüsse dahin zusammengefaßt: „Unsere Opernkunst ist durch Richard Wagner so energisch auf das Dramatische hingedrängt worden, daß sie jetzt ganz und gar den von ihm gegebenen Gesetzen gehorcht; wie seine Werke das Repertoire beherrschen, so beherrscht die Tendenz, aus der Opernfigur einen dramatischen Charakter zu schaffen, die gesamte Bühnenwelt; die Hegemonie der italienischen und französischen Oper ist vorüber, die Bühne ist kein Paradepodium für Virtuosen mehr, und auch die herrlichsten Werke einer

vergangenen Zeit, die nicht untergehen können — sie werden in der Darstellung mit dem dramatischen Geiste der neuen Ära getränkt. Dies ist heutzutage das unerläßlichste Requisit für den Opernsänger; besitzt er diese dramatische Gestaltungskraft, so verzeiht man ihm gern einmal einen wackligen Ton — besitzt er sie nicht, so gehört er im Grunde nicht auf die Bühne."

Nach anderer Richtung ließen sich diese Ausführungen, deren Richtigkeit jeder Unbefangene anerkennen wird, leicht noch erweitern. Wie — das ist zum Teil schon ausgeführt worden, teils bietet sich bei Betrachtung der späteren Schöpfungen Richard Wagners die Gelegenheit dazu.

Daß Bayreuth den „Fliegenden Holländer", wenn es ihn in sein Programm aufnahm, auch in der Urgestalt darstellen mußte, von der bereits wiederholt die Rede war, also als einaktige Oper mit zwei Verwandlungen, verstand sich von selbst, und in der malerischesten Ausstattung, insbesondere des Meerbildes, und der sorgfältigsten Inscenierung kamen alle dramatischen Absichten bei den Aufführungen im Sommer 1901 zur Geltung und die Wirkung war eine bedeutende. Die dramatischen und musikalischen Beziehungen der einzelnen Teile zueinander traten in ein schärferes Licht, und der Neuerung läßt sich natürlich nur das Wort reden. Doch sollte man ihren Wert auch nicht überschätzen. Denn die Aktvorhänge markieren die Einschnitte zwischen den einzelnen Scenen nur ein wenig schärfer als die Zwischenvorhänge, und so oder so: Phantasie und Gewöhnung des Publikums stellen den unterbrochenen Zusammenhang leicht und rasch wieder her. Ein völliger Verzicht auf den Zwischenvorhang ist hier aber unmöglich.

Tannhäuser.

Der Nebel, der Meer und Land im „Fliegenden Holländer“ einhüllt, lichtet sich im „Tannhäuser“. Was Wagner dort versucht und begonnen, vollendete er hier. In keinem seiner Werke tritt der Dualismus des germanischen Kunstgenius deutlicher hervor: Leib und Seele, Genuß und Sehnsucht, Hölle und Himmel, in keinem hat ihm die Sage einen gleich verständlichen, tiefen und von Musik durchsättigten Stoff geboten, keinen Stoff hat er aber auch mit so sichrer Künstlerhand frei gestaltet und gerundet.

Von einem Ritter Tanhäuser (Danhuser) geht die Sage, der, dem Dienst der Liebesgöttin verfallen, sich aus ihren unterirdischen Reichen an die Oberwelt emporsehnt und mit Hilfe der heiligen Jungfrau ihrer Macht auch wirklich entflieht. Als er aber für sein unheiliges Leben Absolution begehrt, weisen ihn alle Geistlichen, entsetzt über seine Gemeinschaft mit dem bösen Feinde, nach Rom an den Papst, der allein im stande sei, für so schwere Schuld die geeignete Buße zu finden. Tanhäuser pilgert reuevoll nach Italien, der Stellvertreter Christi aber kennt kein Erbarmen, zornig stößt er den Büßer von sich und verheißt ihm Vergebung nur für den (natürlich ganz unwahrscheinlichen oder vielmehr unmöglichen) Fall, daß der dürre Stab, den er in seiner Hand halte (der Krummstab) grünen und Blüten tragen werde. Da stürzt der Ritter verzweifelt von dannen, dem Sitz der unseligen Freuden, für die er Sühnung suchte, aufs neue zugetrieben, und der schönen Valandinne verpfändet

er sein Dasein nunmehr auf ewig. Aber das Unglaubliche tritt ein. Nach drei Tagen grünt und blüht der Stecken wirklich, der entsetzte Papst schickt Boten in alle Lande, um dem Sünder die himmlische Gnade anzukündigen — zu spät; er ist nicht mehr zu finden.

Drum sol kein papst, kein kardinal
kein sünder nie verdammen;
der sünder mag sein so groß er wil
kan gottes gnad erlangen.

Mit dieser scharfen Wendung gegen die herzensharten Pfaffen, die die Religion der Liebe in ihr Gegenteil verkehren, schließt ein altes Volkslied die Mär von Danhuser.

Woher diese vielfach veränderte Sage stamme, ist nicht mit Sicherheit zu erweisen. Der Germanist Mone hat darauf hingedeutet, daß sie mit dem Abenteuer des Odysseus bei der Nymphe Kalypso verwandt sei, und trotz des Widerspruchs von Jakob Grimm möchte er sie von ihr ableiten. Diesem, der in ihr nur die Sehnsucht nach dem Heidentume und die Härte der christlichen Geistlichkeit dargestellt sieht, entgegnet jener mit Recht, daß sich Tanhäuser im Gegenteil nach Befreiung aus den höllischen Banden sehne und daß die Verschmelzung der Frau Venus mit der germanischen Holda (Frau Holle) in der Gestalt der Liebesgöttin nicht so leichthin zu erklären sei. Denn in Thüringen hatte sich die Sage lokalisiert: in dem Hörselberg zwischen Gotha und Eisenach, einem öden und kahlen Rücken, „mehr gemacht von Sünden zu entwöhnen als dazu anzureizen", dem Spukfitz unheimlicher böser Gewalten, hielt Frau Holda ihren Hof; dorthin kehrte sie zurück, wenn sie nachts mit dem wilden Heer durch die Lüfte getollt, dort, an seiner Schwelle, warnte der getreue Eckart alle begehrlichen Seelen, dem Berge fernzubleiben. Wie aber wird dieser Berg zum Venusberge — ein Name, der in Deutschland an andern Orten des öftern vorkommt, in Schwaben bei Waldsee, bei Ushausen unweit Freiburg, in Sachsen unweit Wolkenstein? War es nur dieselbe Macht, die sie übten, die Liebe, die die Venus der Antike und die deutsche Holda identifizierte?

Vielleicht und wahrscheinlich. Und daß sie in den Schlünden der Erde ihr Wesen treiben mußten, verstand sich bei der scharfen Geißel, die das Christentum über alles heidnische Wesen schwang, von selbst. Von der Oberfläche waren sie verbannt, aber in ihren Spalten, da lebten sie fort, die entthronten Götter. Da spannt die „Teufelinne", von deren „stolzem Leibe" Tanhäuser Urlaub begehrt, ihre rosigen Netze, dort feiert sie ihre wilden Feste, dort lebt sie mit ihren Opfern, ihren Dienern und Dienerinnen in Saus und Braus bis zum Tag des Gerichts. Hatte die Sage sich aber einmal räumlich festgesetzt, so tat sie es auch zeitlich. Als den hartherzigen Papst bezeichnete der Volksmund Urban (den Vierten), und da während der Regierung desselben der Minnesinger Tanhuser lebte, ein Salzburger oder Bayer, der die Gunst Friedrichs des Streitbaren genoß, durch sein verschwenderisches Leben verarmte und nun Herren und Länder eilfertig wechselte, so ist es wohl möglich, daß dieser es ist, der dem Venusritter seinen Namen herleihen mußte. Die Sage fabelt zwar, wenn sie ihn auch mit dem Wartburgkrieg (1207) in Verbindung bringt (der geschichtliche Tanhuser lebte um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts), aber der Sängerkampf bot dem Volk eine gute Gelegenheit, den sündhaften Ritter und Sänger nach Thüringen zu führen, und was Tanhusers Minnelieder anbetrifft, so vertragen sie sich mit dem Venuskult ganz ausnehmend, denn sie stellen so ziemlich das Derbste und Sinnlichste dar, was uns aus jenen Tagen erhalten ist. Kurz, ein Tannhäuser, der auf die Wartburg zum Landgrafen Hermann von Thüringen zog, um die heiße Liederschlacht mitzuschlagen, mußte es sein, der den Lockungen der Frau Venus in den Hörselberg folgte, ihr ein Jahr (oder sieben Jahre lang) Treue hielt, nach der Erde zurückbegehrte, die Verzeihung des Papstes erflehte und, da er sie nicht erlangte, sich der alten bösen Lust aufs neue ergab.

Diese wundervolle Sage eignete sich nun Richard Wagner in der letzten Gestalt an, und überaus geistreich verschmolz er mit ihr den Wartburgkrieg, zu dem der edle Tanhuser nach der Tradition zwar gezogen, aber nicht gelangt sein soll, eben weil er auf dem

Wege dahin dem Minnezauber verfiel. Dichterische Vorarbeiten standen ihm außer den Volksliedern so gut wie keine zu Gebote; Dr. J. G. Th. Gräsſe nennt in seiner kleinen Schrift „Die Sage vom Ritter Tanhäuser“ (Dresden 1846) nur Vulpius, Tieck, Adolf Bube; das saloppe und unanständige Gedicht Heines ist nicht der Rede wert, die Dichtungen von Sallet, Lingg u. a. sind zum Teil erheblich jünger. Die dramatische Gestaltung und die eigentümliche Zuspitzung der Gegensätze in der Oper ist Wagners eigenstes, großes Verdienst. Denn im richtigen Gefühl, daß der moralische Katzenjammer des Ritters und seine freiwillige Flucht zum heiligen Vater der dramatischen Stärke entbehren, daß somit dem Helden ein neuer, mächtigerer Konflikt noch geschaffen werden mußte, stellt er der irdischen die himmlische Liebe gegenüber, der Venus die Elisabeth, und schließt damit das Gedicht zum vollkommenen Ring. Sein historisches Gewissen und die Erwägung, daß die heilige Elisabeth, die Gemahlin des Landgrafen Ludwig von Thüringen, im Jahre des sagenhaften Sängerkrieges, 1207, zu Preßburg erst geboren war, eine ungarische Prinzessin, konnte ihn bei der Größe des dichterischen Gewinns nicht kümmern. Wer fragt denn auch im Mittelalter, in der Zeit der Mären, nach geschichtlichen Daten? Noch weniger quälte ihn natürlich der Gedanke, daß der edle Tanhusaere in dem lyrisch-didaktischen Gedicht, das uns den Sängerkrieg schildert und das gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein mag, keine Rolle spielt. Aber unter den Dichtern, die an des Landgrafen Hofe stritten, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, der „tugendhafte Schreiber“ u. a. fand er auch den mythischen Osterdinger, der mit einem Zauberer, dem Klingsor von Ungerland im Bunde den Kampf auf sonderbar gewaltsame Weise führt, und von diesem Osterdinger lieh Wagner wenigstens den Vornamen, Heinrich, für seinen Sänger. Auch führte ihn die dunkle Macht, mit der jener sich verbündet, von selbst auf die magische Spur und die Hölle, der Tannhäuser soeben erst mit dem Ruf „Mein Heil ruht in Maria“ entronnen war. Kurz, Tannhäusers Venusdienst wird auf das

zwangloseste zum Thema des Sängerkrieges und das Lied, mit dem er die Göttin der Liebe preist, zur Krisis seines eigenen Geschicks und des der Elisabeth gemacht. Zu allem andern hatte Wagner mit dem Sängerkrieg selbst ein von Haus aus und durch und durch musikalisches Element gewonnen, und da fast allen Liedern der Minnesänger irgend ein persönlicher leidenschaftlicher Bezug innewohnt, wir also nicht nur ein ödes Wettsingen anhören, das uns kalt lassen müßte, wenn es musikalisch noch so schön wäre, so ergibt sich ein Opernbuch von fast idealer Reinheit, das in der gesamten musikdramatischen Literatur seinesgleichen sucht. Selbst wenn man einzelnes in ihm zu tadeln fände, wovon noch zu reden sein wird, bliebe dies Lob bestehen.

Die Dichtung des „Tannhäuser" bietet darum die vortrefflichste Gelegenheit, sich über Wagners Anforderungen an eine Operndichtung Klarheit zu verschaffen. Der Meister hat bekanntlich in seiner Reformschrift „Das Kunstwerk der Zukunft", die übrigens zur Zeit der Schaffung und ersten Aufführung des „Tannhäuser" (1845) noch nicht veröffentlicht war (dies geschah erst 1850), und an andern Orten die Forderung gestellt, daß sich in dem idealen Musikdrama sämtliche Künste zu gemeinsamer Wirkung die Hand reichen müßten, und es ist allbekannt, wie wesentlich seine Worte und sein Beispiel zur dramatischen Belebung des Opernstils beigetragen haben. Cum grano salis verstanden ist die Forderung darum durchaus berechtigt. Man geht freilich gründlich fehl, wenn man diese Theorie von dem „Aufgehen aller einzelnen Künste in der „Allkunst" der Bühne, in dem „Kunstwerk der Zukunft" gar zu wörtlich nimmt und sie folgeweise mit zu schweren Geschützen bekämpft. Daß Architektur, Plastik und Malerei, daß Mimik und Tanzkunst dem Theater in einer andern Weise zu Hilfe kommen konnten als vor sechzig oder siebzig Jahren, in den Meyerbeerschen Opern und denen der neueren Italiener, ist gewiß, und fest steht auch, daß alle diese Künste, sofern sie der Bühne dienen, durch das Wagnersche Musikdrama gehoben und veredelt sind. Der künstlerischen Illusion dient das Bayreuther Theater immer noch am besten von allen, die ich kenne, eine poetische und

malerische Inscenierung ist durch den „Tannhäuser", „Lohengrin" und die „Meistersinger" gefördert und heutzutage fast schon selbstverständlich geworden, trotz einiger sprachlicher Wunderlichkeiten haben die Wagnerschen Operndichtungen die Stellung des Textes zur Musik völlig verändert und dem Unsinn und Ungeschmack des „Robert", des „Propheten" und der „Afrikanerin", der „Lucrezia" und der „Lucia" für immer den Todesstoß gegeben; die Darstellung in der Oper wird überall von dramatischen Gesetzen beherrscht, und die albernen konventionellen Ballettposen und Balletsprünge weichen, wenn auch langsam, einer bedeutungsvollen Pantomime, einem schönen Reigen. Alle diese Errungenschaften sind mit Freuden zu begrüßen, und es ist Wagner nicht genug dafür zu danken. Aber es wäre Torheit, die Sätze, die er, in der ersten Zusammenfassung seiner Reformpläne zu einem theoretischen Ganzen, aufstellte, samt und sonders für bare Münze zu nehmen. Daß die Architektur „keine höhere Absicht haben könne als einer Genossenschaft künstlerisch durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerk zu seiner Kundgebung notwendig ist" (scil. das Theater); daß der Landschaftsmaler dem Himmel danken müsse, fortan in den Dekorationen leuchten zu lassen, was „an der einsamen Wand des Egoisten aufgehängt" ungesehen und unbewundert eindunkelte; daß die Plastik „aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige" gleichsam erlöst werden müsse, wie sich die marmorne Galathee in Fleisch und Blut wandelt, daß also die wirkliche Bildhauerkunst in dieser von Wagner sogenannten „wahren Plastik" völlig untergehen solle — das ist alles so weit über das Ziel hinausgeschossen, daß man ihm ernstlich nicht mehr folgen sollte. Ich glaube denn auch, daß Richard Wagner, wenn er diese ungereimten Behauptungen und Lehrsätze auch nie förmlich und feierlich zurückgenommen hat, ihnen doch in seinen späteren Jahren längst abtrünnig geworden war. Wenigstens ist er auf diese Extreme nie wieder zurückgekommen, wohl aber hat er, maßvoller, beruhigter als in dieser seiner Reformationsperiode in seinen letzten Jahren

ästhetische, musikalische und dramaturgische Beobachtungen in Fülle veröffentlicht, die fern von jedem Unmaß und diesem Rasegeist der Bilderstürmerei über das Wesen fast aller Künste die hellsten Streiflichter verbreiten. Wer sich diese Allkunst darum zum Angriff wählt, wie C. H. Bitter es in seinem Buche „Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft" tut (277 und die folgenden Seiten), findet eine breite und bequeme Schußfläche, man kann ihm seine Siegesfreude lassen und ihm, soweit es sich um dies Thema handelt, fast in jedem Worte beipflichten. Fast! Denn es gibt nicht nur eine Kunst, sondern auch eine Pflicht, zwischen den Zeilen zu lesen, das Ziel zu erkennen, dem ein unnütz verschossener Pfeil hat gelten sollen, Übertreibungen der Leidenschaft auf das vernünftige Maß zurückzuführen und aus ihrer wuchernden Üppigkeit den guten, heilen und gesunden Kern zu lösen. Diese Kunst aber hat so mancher Wagner-Gegner nicht verstanden oder verstehen wollen. So macht Wagner, als er von dem Verhältnis der Poesie zum „Kunstwerk der Zukunft" spricht (Das Kunstwerk der Zukunft, 1858, pg. 204), die Bemerkung: „Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriganten, staats- und modegesetzlichen Wirrwarr, den unsere modernen Dichter in einem Schauspiel auf das umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu tun. Sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: ja, ja! nein, nein! wobei alles Weitere vom Übel, d. h. modern überflüssig ist. — Der Geist unseres modernen Schauspiels hat in dem Kunstwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum". Würde man diese Auslassung schlechthin buchstäblich nehmen, so wäre sie der bare Unsinn. Daß aber die Worte: ja, ja! nein, nein! nur die symbolische Umschreibung für eine einfachste Redeform bedeuten sollen, weiß natürlich jeder vernünftige Mensch. Dennoch betonten sie die blinden Gegner des Meisters mit fortwährenden spöttischen Ausfällen fortgesetzt in ihrer nackten und unmöglichen Wörtlichkeit und übersahen dabei den vortrefflichen Sinn, den sie bergen. Wagner hat doch offenbar dabei nur (und kann es nur haben) das Musikdrama im Sinne, wenn er es auch

nicht mit der wünschenswerten Schärfe von dem Wortdrama sondert. Aber auch auf dies finden seine Bemerkungen, cum grano salis verstanden, Anwendung, insofern das Intrigenstück stets hinter dem auf die einfache psychologische Quelle zurückgehenden Charakterdrama zurückstehen wird. Vielleicht hat Wagner dabei an einige Dramen der Franzosen oder der Jungdeutschen gedacht und in seiner Art die Wahrnehmungen, die er an der einzelnen Erscheinung gemacht, sofort unstichhaltig verallgemeinert. Daß er es dabei weder auf Shakespeare noch auf Lessing, Goethe oder Schiller gemünzt haben kann, sollte die hohe Verehrung, mit der er an anderen Orten von diesen Genies spricht, außer Frage stellen. Dergleichen muß man zu verstehen suchen, anstatt im wohlfeilen Absprechen das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Schränkt man die Wagnerschen Worte aber einmal auf die Oper, das Musikdrama ein (man kann auch das Oratorium heranziehen), dann erscheinen sie sofort unwiderleglich. Daß eine zu reichliche Wortmenge den Komponisten hemmt, ist eine anerkannte Tatsache, die nicht erst umständlicher Begründung bedarf. Die Musik weitet das Wort naturgemäß aus und sucht immer und überall ihre Stoffe da, wo sich der ihr erreichbare Empfindungsgehalt in möglichst knapper, zusammenfassender Weise ausspricht. Ein jeder, der je unseren Tonsetzern Dichtungen zur Komposition gegeben und mit ihnen über ihre endgültige Gestalt hin und her verhandelt hat, wird davon zu erzählen wissen, wie immer und immer wieder gestrichen werden muß, und selbst der musikalischeste und technisch erfahrenste Poet wird in diesem Punkte kaum je gleich beim ersten Griff das Richtige treffen. Beim Drama, dem für die Komposition bestimmten Drama steigert sich diese jedem Text gegenüber notwendige Anforderung noch. Seine Gestalten müssen in der Tat so handeln, daß man ihr Tun ohne langes Grübeln auf eine einfache Formel zurückführen kann. Auf komplizierte Motivierungen, nun gar verstandesmäßiger Art, auf lange Vorgeschichten und dergleichen kann sich die Musik ihrem ganzen Charakter nach nicht einlassen, und tut sie es, dann verdunkelt sie das unmittelbare Ver-

ständnis des musikalisch-dramatischen Vorganges im Theater. Denn der Hörer erfaßt nur das, was ihm durch Ton und Geste, unter Beihilfe des Wortes allerdings, als sinnfällig, nachempfindbar entgegentritt. Je weniger Worte eine sich in Handlungen umsetzende Empfindung bedarf, desto musikalischer wird sie sein; in je größeren, einfacheren Massen das Drama musikalisch und scenisch sich zusammenfassen läßt, desto stärker und sicherer wird es sich unserer bemächtigen, und man kann die Pantomime geradezu die Probe der dramatischen und theatralischen Echtheit eines musikalischen Stoffes nennen. Die Wirkung des „Don Juan" beruht nicht zum geringsten Teil auf dieser Einfachheit und Sinnfälligkeit der Motive und Situationen. Man vergegenwärtige sich z. B. seine Introduktion: der in der kalten Nacht verdrießlich wartende, ausspähende Diener, Mann und Weib im leidenschaftlichen Kampfe, die Flucht des Weibes, die Dazwischenkunft des Alten, sein Tod, die Rückkehr der Angegriffenen, ihre Klage an der Leiche, ihr Racheschwur — das ist alles erstaunlich einfach, ohne jedes Wort, auch für den Sohn der fremdesten Nation, lediglich durch die Situation, die Pantomime verständlich, und weil Vorgänge, die so deutlich reden, immer eine starke Handlung voraussetzen, die ihrerseits wieder einem starken Gefühlsausbruch entspringen wird, darum sind sie musikalisch und dramatisch zugleich und die eigentlichen wahren Operntypen. Fast der ganze „Don Juan" läßt sich unter diesem Gesichtswinkel betrachten. Mit Einschränkung auch der „Fidelio", der es mit einer Vorgeschichte zu tun hat, für welche die Musik nicht leicht den erschöpfenden Ausdruck finden könnte. Kennt man diese (die wohlweislich im Dialog bleibt) aber einmal, dann vollzieht sich alles mit derselben zwingenden Deutlichkeit, die in den Kerkerscenen am hellsten, blendend bis zur Grellheit wird. Auch in ihnen ist das Wort selbstredend zwar unentbehrlich, weil doch Menschen unseresgleichen sprechen und nicht lallen, aber es ist auch nicht mehr als die notwendigste Unterlage für die musikalische und dramatische Situation, die im Grunde keiner Erklärung und Hilfe bedarf. Der „Freischütz", dessen dramatischen Zusammenhang man über seinen musikalischen

Reizen so sehr zu vergessen pflegt, daß man seiner ganz erst inne wird, wenn man ihn von Jugend auf wiederholt gesehen (wenigstens mir ist es so ergangen, und von Freunden erhalte ich eine Bestätigung dieses Eindrucks) — der „Freischütz" leidet schon an einer allzu verzwickten Motivierung und Exposition, die uns eben darum auch, weil sie sich nicht in das Musikalisch-Dramatische umsetzen läßt, verlorengeht; „Oberon" wirkt durch das krause Bunterlei der Handlung verworren, und vollends die „Euryanthe" leidet unter der albernen, unfaßbaren Ringgeschichte so sehr, daß sie, das Schmerzenskind ihres Meisters, es dadurch zu einer eigentlichen Volkstümlichkeit nie hat bringen können. Wenigstens ich bin der Ansicht, daß Webers schöne und bedeutende Musik ohne die Ungeschicktheiten und Torheiten der Frau von Chezy doppelt sieghaft hätte sein müssen.

Wer diese Spuren verfolgt, wird durch jedes Beispiel belehrt werden. Nur diejenigen musikalisch-dramatischen Motive und Situationen sind die wahrhaft packenden, zu deren Verdeutlichung die Pantomime genügt. Bedarf ein Stoff einer komplizierten Exposition, reichlichen Geschichtsdetails, weitläufiger Aufklärungen, dann wird er das Publikum entweder verwirren, oder die Hörer werden sich unbekümmert um das Verständnis der Handlung über die Dunkelheiten derselben hinwegsetzen und sich anstatt an das Musikalisch-Dramatische nur an das Musikalische halten: womit denn freilich dem Wesen der Oper ins Gesicht geschlagen und gegen den Komponisten als Dramatiker ein stillschweigender Vorwurf erhoben wird. Mit der Vorgeschichte „Robert des Teufels", zum Teil auch der „Hugenotten" und des Verdischen „Troubadour" geht es so. Sind aber solche Aufklärungen unvermeidlich, ist ein in seinem Hauptbestande musikalischer und dramatischer Stoff dennoch ohne ein reichverschlungenes Fädenwerk für die Oper nicht zu heben, dann — nun dann verlege man diese Elemente geruhig in den Dialog. Man hat vom Standpunkt des „einheitlichen Kunstwerkes" so viel gegen ihn geeifert, und doch redet seine Beibehaltung in dem älteren Singspiel, auch einem von so tragischer Größe wie es der „Fidelio" ist, eine deutliche Sprache. Er beweist nur, daß die Komponisten diejenigen unentbehrlichen Bestandteile

des Stoffes, die zum dramatischen Verständnis notwendig waren, in hoher künstlerischer Weisheit unkomponiert ließen, wenn sie nicht zugleich auch musikalisch-dramatisch waren, und ich gestehe gern, daß ich die Geschichte von dem Probeschuß im „Freischütz" ebensowenig wie die Aufklärungen über das herabgefallene Bild komponiert wissen möchte, und daß ich, da ich mir dies ganze köstliche Werk noch viel weniger wegwünschen und wegdenken könnte, von Herzen froh bin, daß Librettist und Komponist solchen Dingen ihren Platz im Dialog angewiesen haben. Bei den französischen und deutschen Spielopern, bei Auber und Lortzing trifft das in noch höherem Grade zu. Die kleinen politischen und unpolitischen Mittelchen, deren der „Czar und Zimmermann" für das drollige Finale des zweiten Aktes bedarf, sind ohne den Dialog undenkbar. Oft kann ein leichtbehandeltes seccoartiges Rezitativ ihn ersetzen, immer jedoch nicht, ja in vielen Fällen würde der Ton den Widerspruch, der in der Kompositionsunfähigkeit dieses exponierenden, manchmal sehr prosaischen Details liegt, nur erst recht verdeutlichen, und der feinsinnige, gemütvolle Franz von Holstein hat es zu seinem Nachteil erfahren müssen, daß er die sehr häklige Vorgeschichte seines schönen, edlen „Haideschacht", mit deren Aufklärung sich die ganze Oper beschäftigt, nicht in einen Dialog verlegt hat. Er hätte damit den Fehler seiner allzu verschlungenen, schauspielgleichen Motivierung zwar nicht ganz beseitigt, aber er hätte ihn doch weniger fühlbar gemacht und das Publikum mit einem Schlage über Dinge aufgeklärt, die in der musikalischen Behandlung dunkel bleiben, zum Teil schon deswegen, weil die meisten Hörer dem gesungenen Worte nicht zu folgen vermögen, die Sänger schlecht aussprechen und die Hilfe des Textbuches, die übrigens auch nur von zweifelhaftem Werte ist, nicht immer angegangen wird. Denn allein durch sich selbst, durch das Anschauen und Anhören müßte die Oper verständlich sein — ein seltenes Ideal zwar, aber doch nicht unerreichbar. Übrigens greift auch Holstein einmal an einer sehr bezeichnenden Stelle zum gesprochenen, melodramatisch begleiteten Worte: als der wüste, verbrecherische Olaf von Stirson die Schlüssel fordert, um in den Schacht zu fahren. So

kurzweg, so trocken tut er das, daß die Musik nichts damit hätte anfangen können, und doch ist die Stelle zu wichtig, als daß sie hätte unbeachtet bleiben dürfen — so war denn der Dialog der einzige Ausweg, und seine Wahl spricht wieder für des vortrefflichen Komponisten Feinfühligkeit. Man kann einen Schlüssel auf mancherlei Art fordern; in heftigster, durchaus komponibler Erregung tut es der Graf im „Figaro", aber Holstein wußte, daß seinem Olaf dieser hohe Ton an dieser Stelle nicht zieme. Und wieviel künstlerischer ist der von ihm eingeschlagene Weg als das Mittel Meyerbeers, der seiner tollen „Dinorah" ein gedrucktes Programm mit auf die Reise gibt!

Blickt man nun wieder auf Wagner, so hat er seine Forderung des „Ja, ja! Nein, nein!", d. h. der Exposition der musikalisch-dramatischen Gestalten durch sich selbst, durch ihr Handeln und Empfinden, statt durch ihre Geschichte oder eine künstliche Intrige, nie so trefflich als im „Tannhäuser" erfüllt, der eben darum für einen der besten Opernstoffe gelten darf. Denn alles in ihm ist musikalisch und dramatisch zugleich und alles von der höchsten Einfachheit. Im „Rienzi", dessen erster Akt an dramatischer Lebendigkeit seinesgleichen sucht, steckt mehr Politik als gut und musikalisch ist, im „Holländer", dessen romantischer Stoff wieder ungleich musikalischer ist als der halbgeschichtliche des „Rienzi", hat man es mit einer rätselhaften Vorgeschichte des unheimlichen Helden zu tun, die zwar klugerweise in der musikalischen Form der Ballade exponiert wird, eben darum aber auch dramatisch nicht sofort, d. h. bei dem Anhören des Werkes im Theater verständlich wird. „Lohengrin", einer der musikalischesten und in seinen wesentlichen Zügen auch dramatischesten Stoffe, arbeitet gleichwohl noch mit zuviel anekdotenhaftem Kleinwerk, das sich auf der Bühne beständig rächt: denn für die unklaren Zauberpraktiken der Ortrud und die Aufklärungen, die sie sehr verspätet, d. h. kurz vor dem Schluß der Oper gibt, das Kettlein, wodurch sie den jungen Herzog zum Schwan schuf, u. dergl. hat das Publikum ebensowenig Ohr und Sinn wie für das Komplott der beiden Nachtgestalten, die Lohengrins wahres Wesen zu ergründen hoffen, wenn sie ihm „des Leibes kleinstes Glied" entreißen, während

die Errettung der verleumdeten Elsa durch den von Gott gesandten Streiter, eine Scene, die sich durch sich selbst erklärt, stets die gewaltigste und ergreifendste musikdramatische Wirkung übt. In den „Meistersingern" entfernt sich Davids zwar mit der größten Feinheit gearbeitete, humorvoll schillernde Aufzählung der Weisen der Singschule weit vom musikalischen und dramatischen Heil, und bei der Schaffung des „Tristan", dessen Vorgeschichte das besondere Studium Gottfrieds von Straßburg fordert, und des „Nibelungen" hätte sich Wagner zu seinem und seiner Werke Besten an das „Ja, ja! Nein, nein!" erinnern dürfen. Welche Wortfülle, welche Aufklärungen und Wiederholungen!

Es fällt mir natürlich nicht ein, Schöpfungen von solcher Bedeutung nur mit diesem einzigen Maßstab zu messen, denn trotz dieser Fehler, die meines Erachtens bei dem unbefangenen Publikum der reinen und vollen Wirkung stets Abbruch tun, enthalten sie eine so überwältigende Fülle musikalischer, poetischer und dramatischer Schönheiten, daß zur Bewunderung stets noch genug übrigbleibt. Auch kommt es mir anderseits nicht in den Sinn, etwa den „Tannhäuser" über den „Lohengrin" zu stellen, der musikalisch noch reifer, in der Zeichnung und Gestaltung freier, größer und geklärter ist, ich behaupte nur, daß die stoffliche Anlage und Disposition des „Tannhäuser" in musikalischer und dramatischer Beziehung zugleich bewunderungswürdig ist und kaum ihresgleichen findet und daß die pantomimengleiche Selbsterklärung der ganzen Handlung gerade dies Werk auf eine höchste Höhe gehoben hätte, wäre Wagner damals schon der gesteigerten und geläuterten Ausdrucksmittel des „Lohengrin" Herr gewesen. Aus eigener Erfahrung weiß ich, wie mich gerade der „Tannhäuser" in frühester Jugend ergriff, wie er mir als die Krone aller Opernstoffe, wie die fleischgewordene dramatische Musik erschien, und an jungen, phantasiereichen Gemütern habe ich dieselbe Erscheinung wiederholt beobachtet. Diese Gegenüberstellung der himmlischen und irdischen Liebe, der Mächte, die den Menschen zu Gott und zur Hölle ziehen, stellte sich, ehe ich im stande war theoretisch zu denken, meinem Gefühl wie eine ewige, von

Urbeginn aufgeworfene Frage der Menschheit dar, und das Christentum schien mir darauf die einzige Antwort zu geben. In gewisser Weise behält der Stoff auch für das reifere Urteil diesen seinen hohen Wert. Und wie löst sich der Konflikt so ganz in Gefühl auf, wie bleibt so gar kein Rest historischen, nur vom Verstande oder der Erfahrung zu fassenden Details. Das Wort ist zur bloßen Aufklärung zwar hie und da vonnöten, aber fast jeder Vorgang erklärt sich durch sich selbst: der im Schoße der Liebesgöttin ruhende, von jedem Sinnenreiz umstrickte Sänger, sein Überdruß, sein brennender Wunsch „Laß mich ziehn", die wilde Verzweiflung der „schönen Teufelinne", der Zauberschlag, der den Verirrten der Welt zurückgibt, der Sängerkampf, Elisabeths Leid — und so weiter fort bis zum Ende. Geht auch keine einzige Scene so sinnfällig in der Pantomime auf, wie es die Introduktion des „Don Juan" tut, wären beispielsweise das Finale des ersten Aktes (mit Wolframs Gesang „Als du in kühnem Sange uns bestrittest") und die große Erzählung Tannhäusers im dritten Akt ohne das Wort, daß in diesem Falle mehr als der Ausdruck der Empfindung, nämlich das Mittel für das Verständnis der sich außerhalb der Bühne, außerhalb des dargestellten Dramas abspielenden Handlung und ihrer Vorgeschichte ist, völlig undenkbar — diese Hilfen sind doch im Grunde nur gering und die einfache Übersehbarkeit des Ganzen, sein durch und durch musikalischer, opernhafter Charakter (die Umsetzung des Gefühls in musikalische Bewegung und Handlung) wird dadurch nicht im mindesten berührt. Auch ist ja, was nochmals zur Abwehr absichtlicher Mißverständnisse gesagt sein mag, die Meinung dieser Ausführungen niemals die, das Wort aus dem Musikdrama zu entfernen (was gar zu läppisch wäre), als vielmehr die, es möglichst ganz zum Träger der jeweilig geäußerten Empfindung, der jeweilig dargestellten Handlung zu machen und ihm das dem Charakter des Musikalisch-Dramatischen zuwiderlaufende Geschäft, gleichsam auf eigene Faust zu exponieren, Konflikte zu schaffen, aufzuklären und zu lösen, zu ersparen. Diese Anforderung deckt sich aber nur mit dem, was ich das Aufgehen der musikalisch-dramatischen Situation in der Pantomime nenne. Man

vergegenwärtige sich dafür zu größerer Klarheit nochmals die ersten Scenen des „Don Juan".

Ich bin einmal der wunderlichen Äußerung begegnet, Tannhäuser handle an der Venus bitter unrecht; auch liebe er die Elisabeth nicht, sondern fühle sich nur durch die reine Hoheit ihrer Natur und den furchtbaren Schmerz, den er ihr bereitet, moralisch erschüttert; was die Sänger, seine Gegner betreffe, so sei er diesen konventionellen Kunstphilistern und Moralisten gegenüber entschieden im Recht, sein Eingehen auf ihre, des Landgrafen und Elisabeths Forderungen und seine Pilgerfahrt nach Rom mithin eine Versündigung an der Liebe und der Kunst zugleich. Solche Auslegungen gehen von der unkünstlerischesten aller Unterstellungen aus, von dem Gedanken nämlich, der schaffende Künstler zeige in dem Kunstwerk nicht sein wahres Gesicht, sondern eine Maske, hinter der er erraten sein will, und sind, wenn das Auge des Betrachters nicht schielt, aus dem Werk selbst in der Regel mit Leichtigkeit zu widerlegen. Kann denn auch nur der leiseste Zweifel darüber obwalten, daß Frau Venus die Verkörperung der sinnlichen Liebe sein *soll* und daß sie es auch wirklich *ist*? Schon ihr symbolischer Charakter sollte Benennungen ausschließen, die nur einem Menschenweibe zukommen. Zugegeben nun aber, daß man die Geisterwesen im Drama und auf der Bühne unwillkürlich mit menschlichem Maßstab mißt, wenn man sich anders für sie interessieren soll — wird der Charakter der Venus dadurch ein anderer, daß sie den Besitz des Tannhäuser, dem sie ihre Gunst geschenkt, nicht so leicht fahren lassen will, daß sie sich ihm ausschließlich widmet und daß sie ihn mit allem, was die Sinne blendet, umstrickt und umgibt? Wer zweifelt denn daran, daß die Bande der sinnlichen Neigung die festesten sind, und wer möchte ihnen unter Umständen nicht auch ein Körnchen Idealismus zusprechen, wenn sie nicht gerade auf der Gasse oder in der Gosse gefunden wird? Und was wäre das für eine Sünde, die nicht lockte und reizte, die nicht schön erschiene? Es ist darum ganz begreiflich, daß aller Zauber des Entzückens diese Gestalt umfließt. Denn wäre das nicht — wie elend wäre dann Tannhäusers Hingabe an die Göttin der Liebe und

wie wohlfeil wäre anderseits seine Trennung von ihr. Selbstverständlich muß diese ihm schwer werden; wäre sie leicht und träte das Böse in so nackter Häßlichkeit auf, daß man sich vor ihm entsetzte — ihm fehlte alle und jede Sympathie. Denn nur dadurch wird Tannhäuser erst zu einer tragischen Persönlichkeit, daß sein Fall der natürlichste von allen ist, daß aber seine Seele die „klammernden Organe" vom Irdischen loslösen und „den Gefilden hoher Ahnen" zustreben möchte: der tägliche Konflikt der Menschennatur. Wäre Lust und Sünde, Himmel und Hölle, gut und böse so scharf geschieden und ihre Trennung so mühelos, dann würde uns Tannhäusers Geschick nicht im mindesten berühren. So aber fühlen wir mit ihm, weil die Verdammnis in seiner Natur wie in unser aller mitbegründet ist. Und doch gibt es keine Wahl. Wenn sich ein Roman- oder Dramenheld von der Camelliendame weg zu der reinen Jungfrau wendet, deren Liebe eine edlere Sehnsucht in ihm erweckt — dann mögen wir jener, der Verlassenen, vielleicht mit einigem Mitleid gedenken. Aber der gesunde Sinn und der „gute Engel" fordern ihr Recht: ihr ist nicht zu helfen. Es mag traurig sein, aber es ist so. Und dies Mitleid kann man getrost auch der Venus zollen, solange man in ihr eine Sterbliche erblicken will. Aber welches Anrecht hat Venus, das Symbol, die Allegorie auf unsere Teilnahme? Die Anrufung der heiligen Jungfrau genügt, ihr ganzes Reich zu zertrümmern. Und den möchte ich sehen, der ernstlich glaubt, sie verzehre sich nach Tannhäusers Fortgang in Verzweiflung. Natürlich verdrießt es sie, den Liebhaber zu verlieren — aber wie heiter-ruhig erscheint sie im Schlußakt wieder: „Willkommen, ungetreuer Mann!" Wahrhaftig, jedes weitere Wort darüber wäre ein Kampf gegen Windmühlen.

Ähnlich steht es um Tannhäusers Liebe zu Elisabeth. Er liebt sie nicht, heißt es? Ja freilich, er liebt sie nicht mit jener Ausschließlichkeit, in der Seele und Sinne eins sind, mit jenem Verlangen, das nichts als das geliebte Wesen will, mit jenem Blick, der nichts anderes sieht, für den die Welt außer dem Einen leer und tot ist. Aber es gibt auch in der Liebe zahllose feine Gradunterschiede, vielleicht so viel als es Individuen gibt. Als Wolfram ihm zuruft

„Bleib' bei Elisabeth!", da stockt sein Fuß, er bleibt wie gebannt stehen, und der Klang des „teuren Namens" scheint ihm ein Ruf der „Macht des Himmels" zu sein. Solch einen Widerhall weckt ihre bloße Nennung in seinem Herzen! Noch hing, als er sich wie mit einem Zauberschlage mitten in den Thüringer Wald versetzt sah, der rosige Schleier des Venusbergs vor seinen Augen und trübte ihm den Blick in die Landschaft. Der Gedanke an Elisabeth teilt den Flor; Fluren und Himmel lachen dem geöffneten Auge wieder in morgendlicher Frische und Herrlichkeit, die Liebe der reinen Magd beflügelt sein Herz:

„Der Lenz mit tausend süßen Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir;
In süßem, ungestümem Drängen
Ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!"

Ist das kein Verlangen? keine Liebe? Oder wie will man es sonst nennen? Aber die Huldin des Hörselbergs übt ihre Rache. Wessen Blut von ihren Küssen entflammt ist, der findet nicht so bald die Ruhe und das Heil. Selbst das Keuscheste und Heiligste weckt ihm das fieberhafte, sündige Begehren. Schon aus seinen Worten im Duett mit Elisabeth:

„Ich nenn' in freud'gem Beben
Sein schönstes Wunder mein"

zuckt ein Funke der alten Glut, die im Sängerkampf lichterloh, ihn selbst und Elisabeth verzehrend, emporschlägt. Daß der Todesstoß, den Elisabeth mit dem Geständnis seiner Schuld empfängt, auch ihn verwundet und daß er doch den Feind in der Brust nicht ertöten kann, das ist seine Tragik und die Tragik der Menschennatur überhaupt. Aber wie grimmig und spöttisch er sich auch gegen die tugendhaften Minnesinger auflehnte — er nimmt doch zerknirscht die Buße auf sich und verklagt sich mit heißen Tränen, daß er den „Lästerblick" zu „des Himmels Mittlerin" erhoben. Ist das mißzuverstehen? Man sollte über solche Dinge gar nicht reden, wenn sie der Umschreibung, der Kommentare bedürfen.

Das ist nun allerdings wahr, daß die Sänger es dem heißblütigen, erregbaren Tannhäuser nicht leicht machen, seine Fassung

zu behaupten, und daß man ein Recht hat sie zu fragen: sind eure Sinne keine Sinne? was wollt ihr? Besonders Walther von der Vogelweide moralisiert gar zu abstrakt, als flösse ihm statt Blutes abgestandenes Wasser in den Adern. Aber es ist nun einmal so, daß die Tugend neben der farbigen Sünde grau und langweilig erscheint, daß sie ihr ästhetisch stets unterlegen ist. Mit den übrigen aber steht es doch wesentlich besser. Wolfram von Eschenbachs Wesen ist die Resignation selbst. Was er sagt und singt, ist keine taube Theorie — es füllt vielmehr sein ganzes Wesen, und er hat täglich und stündlich Gelegenheit es zu üben. Er liebt Elisabeth tief und innig, aber es ist ihm nicht entgangen, daß sie selbst mit allen Nerven zu Tannhäuser gezogen wird, und er selbst ist es, der diesen auf die Wartburg zurückbringt. Das ist ein Edelmut, der des Guten fast zuviel tut und der uns ästhetisch schwach anmuten mag: aber wer möchte so albern sein, ihn moralisch zu verwerfen oder für unmöglich zu halten? Wolfram ist nichts weniger als ein Phraseur — im Gegenteil: Wort und Tat stehen bei ihm in lebendigstem Einklang, und die reine Güte läßt ihn um den abgefallenen Freund sorgen, der im zerrissenen Pilgerkleide, unversöhnt, aus Rom zurückkehrt. Biterolf aber tut nur, was jeder anständige Mensch noch heute zu jeder Stunde in Gegenwart edler Frauen tun würde: er wirft sich, als man sie beleidigt, zu ihrem Ritter auf, und ritterlich, männlich ist jedes seiner Worte. Denn eine Beleidigung der anwesenden Edeldamen ist Tannhäusers freche Proklamation „Im Genuß nur kenn' ich Liebe" und die voraufgehenden Worte, mit denen er dem tugendhaften Walther erwidert: „Doch was sich der Berührung beuget". Das Verhalten des Landgrafen und seiner Gäste nach Tannhäusers „in höchster Verzückung" gesungenem Venushymnus ist aber durchaus begreiflich, und man braucht, um es zu verstehen, sich nicht in den Geist des Mittelalters zu versetzen. Nur das dramatische Gewand der Buße Tannhäusers rechnet auf diese übrigens ganz leichte Anpassung. Ist Venus eine Macht der Hölle, dann kann sie auch nur durch den Himmel besiegt werden, und nach menschlicher Auffassung konnte in jenen Tagen nur der Papst von der Sünde, ihr gedient zu haben,

absolvieren. Und ebenso einfach und schön ist es, daß der heilige Vater nur den starren Buchstaben kennt, Gott selbst aber auch diesem Sünder (und gerade diesem) seine Gnade nicht verschließt. „Die Liebe von oben" hat an ihm „teilgenommen", dort oben versöhnt sich, was hier unten in heißem Kampfe wie Feuer und Wasser gegeneinander zischt. Was aber die Kunst dabei verlieren soll, sehe ich nicht ein. Gewiß: Gottfried von Straßburg ist ein größerer Dichter als Wolfram von Eschenbach. Aber haben nicht auch Jungfräulichkeit, reine Liebe und Treue ihre großen Sänger gefunden? Das leugnen zu wollen wäre mehr als Torheit.

An dieser einfachen Auffassung der Handlung und der Charaktere ändert auch die ursprüngliche, in den „Gesammelten Werken", Band II, veröffentlichte Gestalt des „Tannhäuser" nichts, in der nicht nur der zweite Vers des Preisgesanges auf die Liebesgöttin enthalten ist (den Wagner für die ersten Aufführungen in Dresden selbst beseitigte), sondern die ganze Scene des Venusbergs gegen den Schluß einen von dem bekannten wesentlich abweichenden Ausdruck gefunden. Wenn Tannhäuser dort bekennt:

Wer, Göttin, *dir* entflieht,
Flieht ewig jeder Huld,

so ist das ebenso begreiflich, als wenn es ihn, wie er sagt, „zum Tod drängt". Die Übersättigung hat die fürchterlichste Müdigkeit in ihm erzeugt, die sich nach Erlösung in Kampf und Streit, im Gewühl der Welt sehnt — aber „im Prinzip" schwört er immer noch zur Fahne der Göttin, die ihm das süße Gift in das Herz geträufelt hat. Er selbst kann sich das Heil nicht schaffen — es wird ihm durch eine andere höhere Macht. Was Wagner selbst darüber in seiner Abhandlung „Über die Aufführung des Tannhäuser" (Band V) sagt, stimmt damit zu allem Überfluß noch überein, obschon es keine direkte Erklärung der Charaktere bringt. Aber man lese nach, wie der Dichter die wichtigste Scene des Ganzen, Tannhäusers Zerknirschung nach der Fürsprache der Elisabeth dargestellt wissen will, wie er von dem „gräßlichen Frevel" redet, den der Held an der heiligen Seele begangen, um sich zu überzeugen. Mit vollem Recht verlangt Wagner

trotzdem, daß wir, sobald Tannhäuser das bleiche, vom furchtbarsten Leiden gemarterte Haupt erhebt, zum tiefsten Mitleid für ihn gestimmt werden, weil ohne dies ein weiteres Interesse unmöglich sei. Natürlich. Ohne dies Mitleid wäre er keine tragische Figur, sondern höchstens ein pathologisches Objekt. Übrigens wird, wer den genannten Aufsatz vergleicht, nicht ohne Erstaunen hören, daß eben diese wichtige Stelle, die beginnt:

Zum Heil den Sündigen zu führen —

von der zweiten Aufführung in Dresden an fortblieb, weil der sonst so vorzügliche Sänger des Tannhäuser (Tichatschek) eben doch nur die „eigentliche Oper" zu begreifen vermochte und das Charakteristische einer Anforderung nicht fassen konnte, „die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe als an sein Gesangstalent richtete". Er erblickte in dem betreffenden Satz nur ein langgezogenes Ensemblestück, das ihm zur Entfaltung seines stimmlichen Glanzes keine Gelegenheit bot und darum ohne Eindruck blieb. Heutzutage hat sich das natürlich völlig geändert, und die Beseitigung des ergreifenden Satzes wäre in unseren Augen ein unverantwortliches Unrecht. Ohne diesen Schrei aus tiefster Not „Erbarm' dich mein" ist der Held undenkbar. Und doch liebt man es immer noch, hier zu kürzen. Man muß aber die Scene von Niemann gesehen haben, seine Verzückung, seinen Trotz, sein wildes Auffahren gegen die Sänger, deren Schwerter auf ihn gerichtet sind, sein Zusammenbrechen, den ganzen Jammer seiner Reue, um zu verstehen, einer wie mächtigen Wirkung sie, unverstümmelt, fähig ist.

Leider schreiben sich von der Dresdner Aufführung noch andere Veränderungen in der ursprünglichen Anlage des Werkes her, die nicht wie jene späterhin abgestellt und abstellbar sind, sondern die, von Wagners Segen begleitet, sich auf allen Bühnen festgesetzt haben — wahrscheinlich für immer. Sie betreffen den Schluß des ganzen Werkes. Nach Wagners erster Intention sollte der Venusberg in der Ferne rosig erglühen, die Göttin selbst aber nicht sichtbar werden, während nach dem Verschwinden des Spuks die Fenster der Wartburg sich erhellen und aus allerweitestem Hintergrunde das

Totenlied ertönt, das der Elisabeth gilt. Beide Anordnungen sind nicht unbedenklich, weil ihnen die für die Theaterwirkung so sehr erforderliche sinnliche Unmittelbarkeit und Greifbarkeit fehlt, und die erste war unschwer zu verbessern. Mit den üblichen Gazeschleiern, die sich vor den Prospekt senken, konnte der Eindruck des Dämmerhaften, Ungewissen leicht erzielt werden; noch mehr, es konnte sich irgend eine durchsichtige Wand (der Venusberg) hinter diesem Schleier weiter und weiter vorschieben, ihre Geheimnisse enthüllen und Venus auf ihrem Lager ruhend zeigen, wenn sie nicht (was ebenso einfach zu bewerkstelligen ist) von ihren Nymphen umgeben aus der Versenkung emporsteigen sollte. Verschwinden konnte sie unter plötzlicher Verdunkelung der Bühne bei dem Nahen des Grabgesanges noch leichter — und für die Verdeutlichung dieser Erscheinung wäre somit alles getan. Was nun aber weiter? Elisabeth ist erst vor kurzem, den Tod im Herzen, zur Wartburg emporgestiegen, nachdem sie im Gebet an die Madonna mit der Welt abgeschlossen. Dort oben verscheidet sie, mitten in der Nacht. Wie aber kommen nun die Ritter und Pagen dazu, die kaum erkaltete Leiche sofort auch von der bergigen Höhe unter Fackelschein auf einer offenen Bahre (!) in der Herbstnacht in den Talgrund zu schleppen? Wie? Doch nur, damit Tannhäuser in ihrem Anblick mit dem Ausruf „Heilige Elisabeth, bitte für mich" sterbend zusammenbrechen kann — denn an jeder schicklichen Erklärung für diesen Vorgang gebricht es. Oder will man etwa annehmen, man wolle die Leiche in einen geweihten Raum, eine Kirche oder Kapelle tragen? Als gäbe es dergleichen nicht im Innern der Burg des Landgrafen Hermann selbst! Es ist also nichts weiter als ein Theatercoup, der allerhöchstens durch den Umstand, daß die ursprüngliche Anordnung völlig matt und unverständlich gewesen, aber auch durch nichts anderes zu entschuldigen ist. Man weiß auch nicht, wie ihm beizukommen ist. Wenn man die Scene unmittelbar vor der Wartburg spielen lassen wollte, was an sich wohl anginge und um der Venus-Holda willen, die mit ihren Teufelinnen doch nicht beständig im Hörselberg eingeschlossen sein wird, keine Schwierigkeiten böte, auch um Tannhäusers willen nicht,

der sich getrost bis dahin verirrt haben könnte — so bliebe doch die Frage: wie gelangt der Chor der Rompilger dorthin? Dies werden doch nicht lauter bußfertige Bedienstete des Landgrafen sein? Gewiß nicht. Haben sie sich aber aus den weiten Thüringer Gauen zu der Romfahrt zusammengefunden, dann fehlt ihnen wieder eine zutreffende Veranlassung, bei Nacht und Nebel die Wartburg zu ersteigen, deren Zugänge damals noch nicht die Wegsamkeit unserer Tage besaßen. Aus diesem Dilemma kommt man also nicht heraus. Das feinere Gefühl wird sich von dem Zusammentreffen Tannhäusers mit dem Leichenzuge auf der place théatrale stets verletzt fühlen, die größere, derber organisierte Menge wird aber diese Verdeutlichung des Todes der Elisabeth nicht entbehren wollen und können.

Fast schlimmer noch und durch nichts entschuldbar ist aber die Beseitigung des Chors der jüngeren Pilger in der zweiten Ausgabe der Oper durch Wagner selbst. Sei es immerhin, daß man ihn als Länge empfunden habe. Aber das konnte nur das oberflächliche, genußsüchtige Publikum tun, das mit den Anforderungen an eine effektvolle „Oper" kam, also ein Publikum, auf das der spätere Wagner keine Rücksicht mehr nahm. Das sollten aber auch die Kapellmeister und Theaterdirektoren nicht tun, denn der Chor, der in den späteren Klavierauszügen wiederhergestellt wurde, ist zum wirklichen Abschluß des Ganzen unerläßlich, und der Grund, die Frauenstimmen würden ihn nur in seltenen Fällen zur Geltung bringen, nicht stichhaltig. Wie sie auftreten, mit ihnen der Abgesandte des reuigen Papstes, der den verstoßenen Büßer mit dem neuerblühten Stabe durch alle Länder gesucht, wie das Zeichen des Heils dem Sterbenden in die erstarrenden Hände gelegt wird, das ist ganz herrlich und so erschütternd, daß man erst dann mit dem echten Eindruck das Haus verläßt. Und wie trefflich sind gerade auch diese Verse, eins der besten Beispiele Wagnerscher Poesie:

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zu teil!
Es tat in nächtlich heil'ger Stund'
Der Herr sich durch ein Wunder kund:

Den dürren Stab in Prieſters Hand
Hat er geſchmückt mit friſchem Grün,
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll ſo Erlöſung neu erblühn!
Ruft es ihm zu durch alle Land',
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt iſt Gott
Und ſein Erbarmen iſt kein Spott!
Halleluja!

Das iſt überhaupt nicht genug zu betonen: der himmelhohe Unterſchied der Wagnerſchen Textbücher von der Modeware der italieniſchen und franzöſiſchen Opernbücher und die Trefflichkeit ihrer Verſifikation, die ſie zu ganz vereinzelten Erſcheinungen macht. Im „Rienzi" waltete bei aller Belebung der dramatiſchen Situation im ganzen noch der allerdings veredelte Opernjargon vor, aber aus ſeinem Boden wuchſen doch ſchon einige erfreuliche poetiſche Blüten empor: der Geſang im Lateran, der Chor der Friedensboten. Im „Holländer" bleibt der dichteriſche Ausdruck der Situationen und Empfindungen überwiegend und einzelne Geſchmackloſigkeiten fallen dagegen nicht ins Gewicht. Im „Tannhäuſer" iſt mit geringen Ausnahmen alles inhaltlich tief, leidenſchaftlich und ſtark und doch ſtets formvoll, das Werk eines muſikaliſchen Poeten, der ſich die Form für den Guß ſeines edlen Werkes ſelbſt auf das würdigſte geſchaffen hat und jedenfalls auf dieſem Gebiete, dem der muſikaliſchen Dichtung, von erſtem Range.

Dieſe ſofort in die Augen ſpringende Bedeutung und Schönheit des Textes war es auch, die dem „Tannhäuſer" auch die Achtung derjenigen verſchaffte, die ihn muſikaliſch verdammten, und dieſer waren gerade unter den Muſikern, den Äſthetikern und Kritikern von Fach und den erſten Geiſtern Deutſchlands nicht wenige. Das große Publikum hatte ſich bei der erſten Aufführung in Dresden (am 19. Oktober 1845) ohne Widerſtand auf die neue Bahn führen laſſen und der großen Erſcheinung auch bei den Wiederholungen kräftig zugejubelt — jene aber, die eine beſtimmte Vorſtellung von muſikaliſch-dramatiſchen Geſetzen und dem Weſen der Oper mit ſich

herumtrugen, waren schwieriger und beriefen sich auf ihren verstaubten Kanon. Julian Schmidt wirft dem „Tannhäuser“ im Vollgefühl seiner ganzen Unfehlbarkeit „einen sehr empfindlichen Mangel an musikalischer Empfindung“ vor und findet den Schlußakt so verschwommen-träumerisch, die „gemachte christliche Resignation“ aber so deprimierend, daß man erst draußen, in der freien Luft, wieder erlöst aufatme. Moritz Hauptmann, ein gewissenhafter Hüter der strengen musikalischen Form, aber ohne Verständnis für das Wesen des Dramatischen, das auch das Musikalische beeinflußt und seinen Gesetzen unterwirft, findet, die Oper sei der Richtung und der Absicht nach etwas sehr Unkünstlerisches und von musikalischen Perioden keine Rede. Unter des Komponisten eigener Leitung, unter der glanzvollen Ausstattung und guten Dresdner Kapelle würden die Leute wohl noch eine Zeitlang glauben, es möge sehr schön sein, man verstünde es nur nicht, der Nebel sei eine Welt von Sternen. So zu lesen in des würdigen Mannes Briefen an seinen Freund Hauser. Das alte, heutzutage kaum mehr verständliche Lied von dem Musik- und Melodienmangel des „Tannhäuser“ ertönt aber noch stärker in einer Schrift »Modern Music« des englischen Musikkritikers John Hullah, der ganz einfach sagt: »I find in the pieces of which the Tannhauser is composed an entire absence of musical construction and coherence, little melody and that of a most unoriginal mesquin kind.« Aber wenigstens dem Text weiß doch auch dieser Gegner etwas Gutes nachzusagen, wie es Moritz Hauptmann, wie es selbst Robert Schumann getan. Ein wahrer Greuel ist jedoch allen die Ouvertüre. Hauptmann bezeichnet sie Spohr gegenüber als „gräßlich, unbegreiflich, lang und langweilig“, und Franz Grillparzer, der nicht nur ein großer Dichter, sondern auch eine musikalisch organisierte Natur war, übt seinen scharfen Witz an ihr, indem er unter der Maske des größten Ernstes mit einigen Freunden über ihre Bedeutung streitet. „Mein Herr!“ schreibt er (Sämtliche Werke, Bd. 9, pag. 146) „Ich habe die Ouverture zum „Tannhäuser“ gehört und bin entzückt. Heißt das: gegenwärtig, denn während des Anhörens thaten mir die Ohren ziemlich weh. Ich bemerkte aber

gleich, daß es sich hier nicht um ein Vergnügen für das Ohr, sondern um deren Sinn und die tiefere Bedeutung handle. Über diese Bedeutung waren übrigens ich und einige neben mir sitzende Kunstfreunde, die damals gleich mir nicht einmal den Titel des Werkes kannten, sehr im Zweifel.

Der Eine meinte, die Musik drücke den russisch-türkischen Krieg aus, wo die Posaunen und Trompeten des christlichen Chorals den Todesmuth der Russen und das Zittern der Violinen die Furcht der Türken versinnlicht, obwohl in Wahrheit die Türken sich nicht sehr zu fürchten schienen.

Ein Zweiter meinte, es stelle den Eisstoß dar.

Zwei Andere dachten, der Eine auf die Erschaffung, der Andere auf den Untergang der Welt.

Endlich gab uns ein freundlicher Mann, leider erst am Schlusse der Ouverture, das Programm des Verfassers. Nun erst waren wir im Klaren und beschlossen, diese herrliche Ouverture bei keiner späteren Aufführung zu versäumen.

Ein alter Herr, der hinter uns saß, meinte zwar, man sollte lieber nur das Programm lesen und die Musik gar nicht hören, um die Meinung des Tondichters ganz zu fassen; aber wer wird auf Leute achten, die hinter der Zeit zurückgeblieben sind?

Es lebe der Fortschritt!"

Man sieht, wie die Begriffe schwankten, wie weit die Meinungen auseinandergingen. Einem Dichter wie Grillparzer wird übrigens niemand seine Auffassung übel deuten. Es zeigt sich hier nur aufs neue, daß ein Genie, das sich dilettierend auf ein anderes Gebiet begibt, dort ganz so gebunden und von engen Vorurteilen beherrscht ist, wie es auf seinem eigenen frei ist. Goethen erging es ähnlich, und ganz wunderliche Dinge kann man in dieser Beziehung bei den großen Männern des öffentlichen Lebens beobachten. Friedrich der Große, der fast allen Gebieten der Kunst und des Wissens sein Interesse zuwandte, bevorzugte in der Musik die ausdruckslose Flöte und die weichliche Komposition Grauns, in der deutschen Literatur ließ er nur die „Mädcheninsel" von Goetz gelten; Fürst Bismarck

erfreute sich an der „Familie Buchholz“ und ließ sich von dem Liede des wackeren Lortzingschen Waffenschmieds bis zu Tränen rühren. Zudem hatte Grillparzer sich in seinen ästhetischen Studien so etwas wie eine Theorie der Oper zurechtgelegt, die darin gipfelte, daß keine Oper vom Gesichtspunkt der Poesie betrachtet werden solle und daß von diesem jede dramatisch-musikalische Komposition Unsinn sei, sondern vom Standpunkt der Musik: als ein musikalisches Bild mit darunter geschriebenem, erklärendem Texte. „Die von einer Oper eine rein dramatische Wirkung fordern, sind gewöhnlich jene, die dagegen auch von einem dramatischen Gedichte eine musikalische Wirkung begehren.“ Grillparzer sah eben nicht ein, daß in der Oper eine Reihe von Faktoren ein Bündnis schließen, das niemals ganz rein aufgeht.

Was nun die Ouvertüre betrifft, so ist sie in ihrem musikalischen und dramatischen Gehalt von so lichtvoller, sich selbst auslegender Klarheit, daß es einer Verirrung ihres Schöpfers gleicht, daß er sie programmatisch zu deuten versucht und ihr bei dieser Deutung Dinge untergelegt hat, die der musikalischen Schilderung teilweise völlig versagt, in der Ouvertüre darum auch nicht zu finden sind, während andere, musikalisch vielleicht darstellbare, doch jedenfalls überflüssig und ohne diese Deutung und selbst mit ihr aus derselben weder herausgehört noch gefühlt werden. Gegen den Pilgerchor, hier das Symbol des religiösen Elements, der „himmlischen Liebe“, erhebt sich die schwüle, sinnlich-berauschende, lockende Gaukelei des Venusbergs; sie erlangt Macht über den Helden, dessen Hymnus in ihren lüsternen Mysterien jauchzt, bis die alten weihevollen Töne aufs neue erklingen, näher und näher dringen, den teuflischen Spuk verscheuchen und dem Heiligen den Sieg erkämpfen. Man könnte dabei auch noch gelten lassen, was Wagner von den schwirrenden Sechzehnteln wissen will, die über dem Motiv des Pilgerchors flattern: daß sich jenes Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge hebt, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum

wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. „Es ist der Jubel des aus dem Fluch der Unheiligkeit erlösten Venusbergs selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung, und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.“ Man könnte, sage ich, selbst das noch gelten lassen, obgleich ich mich gegen diese kundrygleiche Errettung, gegen diese Läuterung der Hölle selbst etwas skeptisch verhalte, um so mehr, als ja der „Tannhäuser“ selbst uns nichts davon zu melden weiß. Woher wissen wir aber, daß mit dem ersten Verhallen des Pilgerchors der Abend dämmert, daß die Geheimnisse des Venusbergs sich uns beim „Einbruche der Nacht“ entschleiern, wie Wagner in seinen „Programmatischen Erläuterungen“ will? Sagt uns die Ouvertüre wirklich, daß Tannhäuser, der Sänger der Liebe, naht, von der verlockenden Erscheinung angezogen, daß er sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen läßt, „wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen“? Sagt uns die Ouvertüre gar, daß dieser Tannhäuser eine „schlanke männliche Gestalt“ ist? oder versteht sich das so ganz von selbst? Ich kenne Poeten und Musiker genug, die dem Sänger des Venusbergs an Leidenschaftlichkeit nicht nachstehen und die dennoch im Wuchs einem Falstaff mehr als einem Junker Spärlich gleichen. Die Musik weiß von solchen Dingen nichts, und der Inhalt, den sie uns fühlbar aufzwingt und dessen Verständnis uns das Drama besiegelt, geht auch ohne solche Details groß und klar in den Tönen auf. Man versteht diese ungemein charakteristische Ouvertüre auch ohne Wagners Glossen und man genießt sie reiner, wenn man diese vergißt. Es gibt rein musikalisch betrachtet wohl größere Musikstücke (ich selbst gehöre nicht zu den besonderen Verehrern der Violinen-Sechzehntel), aber ein in seinen großen Massen klarer gegliedertes, klangschöneres, wirkungsvolleres Werk und eine glücklichere Einführung in die Oper selbst kann es nicht geben.

Wie Wagner im „Tannhäuser“ seit dem „Holländer“ seinem Ziele nähergerückt ist, das ist ganz bewundernswert. Die Oper

bedeutet eine Vermehrung der harmonischen und instrumentalen Ausdrucksmittel, im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen ganz so reich wie die des „Freischützen" zu den seinen. Dabei vollzieht sich alles ohne den mindesten Zwang, und die Modulation im Pilgerchor z. B., die mit dem sechzehnten Takt der Ouvertüre eintritt, anscheinend so unruhig und von der hundertsten in die tausendste Tonart übergehend, fließt doch melodisch sowohl wie harmonisch ganz natürlich dahin, die Frucht einer unmittelbaren musikalischen Eingebung, nicht eines künstlichen Raffinements. Dazu kam nun, daß Wagners sinnlich-leidenschaftliches Künstlernaturell durch den Stoff provoziert wurde. „Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fieberhafter Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte" schreibt er, und es ist nur begreiflich, daß seine Berührung mit einem verführerischen Leben wie in jeder großen Natur auch in ihm die Reaktion, den Wunsch nach Befreiung, nach Erlösung weckte. „Mein ganzes Wesen war in verzehrender Weise dabei thätig, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre." Man müßte keine Nerven haben, wenn man dies völlige Aufgehen des Schöpfers in seinem Stoff nicht spüren könnte.

Wilder, zügelloser, berauschender ist das Jauchzen der Sinnlichkeit niemals in Tönen geäußert worden als in der Orgie, die die Scenen im Venusberge einleitet. Das schwirrt, flattert und gaukelt dahin, das tanzt zu Cymbeln und Becken, das lockt von fern mit Oboen und Klarinetten, daß einem die Sinne schwinden; und wenn eine schlangengleiche Figur aus den Bässen und Fagotten emporsteigt, von den Oboen und Klarinetten aufgenommen und fortgeführt wird, dann ist es, als würden uns die Glieder von unsichtbaren Händen umstrickt. Wie vornehm kühl, wie castalisch rein ist der Spuk in Glucks „Armida" dagegen! Und doch ist bei Wagner der ganze wirre Taumel fern von jeder Gemeinheit. Das spürt man

niemals deutlicher, als wenn man sich die Tänze der Nonnen des „Robert“ oder das Ballett im vierten Akt der „Afrikanerin“ in die Erinnerung ruft. Jene verführen den Herzog der Normandie mit bestimmten Tanznummern, rein äußerlich, innerlich kalt, während die Madagassinnen zu Selicas und Vascos Vermählung eine ebenso kalte, doch aber prickelnde, ordinäre Weise, „Ihr leichten Schleier“ singen — es sind die Künste der Dirnen. In den Klängen des Venusbergs aber lebt und webt eine zwar fesselose (wie es der Stoff gebot), aber doch große, feurige, wahre, begeisterte Leidenschaft — und diese ist durch sich selbst vor der Gemeinheit sicher. Die wirkliche Leidenschaft adelt jede, auch die gewagteste Situation. Nur das würde verfehlt sein, wenn dieselben Töne, die wir im Venusberge bewundern, weil sie so ganz zu der Situation taugen, auch in der Welt der Himmelsfreuden gehört würden, und vor diesem Mißgriff hat sein Genius den Komponisten bewahrt. Im allgemeinen schreibt man ja der Musik Richard Wagners den sinnlichen Charakter zu, und ohne Zweifel ist er von allen, die in Betracht kommen, der heißatmigste und sinnlichste; auch hat er seine Mittel im Verlauf seiner Entwicklung oft stärker gewürzt als schön und nötig war, und dem für Paris komponierten und überpfefferten Venusberge hätte man meines Erachtens das Bayreuther Heiligtum lieber nicht öffnen sollen, trotz seiner dekorativen Schönheiten — aber für den echten, den deutschen „Tannhäuser“ wäre dieser Vorwurf unbegründet. Vielleicht geht Wagner ein einziges Mal zu weit: im Vorspiel zum zweiten Akt, wo die tolle Triolenjagd der Streichinstrumente im Fortissimo (eine Kopie des Jubels am Schluß der großen Leonoren-Ouvertüre) für die Freude der Elisabeth über Tannhäusers Wiederkehr, die sie doch ausdrücken soll, gar zu wüst und exotisch geraten ist. Im übrigen aber sind die beiden feindlichen Welten scharf geschieden. Zwar nimmt die Inbrunst der Empfindung, je stärker sie ist, desto leichter einen schwärmerischen, das Übersinnliche einen sinnlichen Ausdruck an (die verzückten Heiligen), aber in dem aus tiefster Seele fließenden Gebet der Elisabeth ist auch diese, so naheliegende und kaum vermeidbare Grenze nicht beschritten. Es erschüttert, rührt

und hält sich doch von jeder Verhimmelung frei. Und ebenso fern von der Gefahr bewahrt sich der Komponist, wenn er das in dieser frommen Seele neu und rätselhaft erwachende Liebesleben schildert. Allein, sich selbst überlassen, in der Begrüßung der „teuren Halle" hebt sich mit den weitspannenden Accorden und der wogenden Melodie ihr Busen, und fast heroisch feiert sie das unerwartete Glück — aber dem Geliebten gegenüber verwirrt sie die holde Scham, sie senkt die Augen, staunt das Rätsel ihres eigenen Herzens an, und wie ein Hilferuf klingt die ratlose Frage „Heinrich, Heinrich, was tatet ihr mir an?" Es gibt in der gesamten Opernliteratur nicht viel so meisterhaft deklamierte und zugleich dem innersten Herzen abgelauschte Wendungen wie diese, nicht viel Gestalten, die von widersprechenden Empfindungen hin- und hergeworfen doch so ganz einheitlich und lebensvoll sind.

Die strenge Form der Arie, des Ensembles, der absolute Gesang ist zu Gunsten der Deklamation weit mehr noch als im „Holländer" zurückgedrängt und in dieser Art des Psalmodierens, wie es Wagners Gegner unter Hinweisung auf Lully genannt haben, geht die Ansprache des Landgrafen an seine Gäste weiter als eins der älteren Musikstücke Wagners, und ganz so weit wie die ihm verwandten Anreden und Erörterungen des Königs und Telramunds im „Lohengrin". In gewissem Sinne auch die Vorträge der Sänger, aber diese sind doch wieder von besonderem, durch die Situation bedingten Charakter: sie singen eben ein Lied zur Harfe. Da dies „Lied", wie doch anzunehmen ist, ein improvisiertes sein soll, begreift sich der rhapsodische Anfang eines jeden, die Pausen, die Arpeggien, wenn man also will der rezitativische Charakter, während in der zweiten Hälfte der Sänger als solcher waltet und seine Empfindungen in geschlossener Form vorträgt. So währt bei Wolframs erstem Gesang der rhapsodische Teil bis zu den Worten „Andächtig sinkt die Seele in Gebet", während die Stelle „Und sieh, mir zeiget sich ein Wunderbronnen" melodisch dahinflutet und erst dann abbricht, wenn Wolfram sich von seinem Thema ab und den Gästen zuwendet, also bei den Worten:

Ihr Edlen mögt in diesen Worten lesen,
Wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen.

Vortrefflich ist es auch, wie sich bei jedem der Sänger dieser Prozeß in besonderer Form vollzieht, wie der am meisten lyrisch geartete Walther auch seinen rezitativischen Teil (und er kommt streng genommen aus einer direkten Anrede an Tannhäuser nicht heraus) sofort melodisch gestaltet, während bei Biterolf, bei dem sich die Trennung wieder ganz genau anzeigt, der Beginn einen dem bedrohlich angeschwollenen Streite entsprechenden dramatischen Charakter annimmt, bis bei seinen Worten „Wenn mich begeistert hohe Liebe" der melodische Teil, die eigentliche Liedweise, einsetzt. Ganz ähnlich gestaltet sich der Vorgang bei Tannhäuser, nur daß er, der sangeskundigste und am stärksten empfindende von allen, besser *singt* als alle. In der Krisis platzen dann die Gegensätze ohne jede Vermittlung aufeinander: Wolfram hat rhapsodisch den Himmel um seinen Segen angefleht und stimmt nun seinen breiten schwungvollen Hymnus an, den man vielleicht nicht als Improvisation aufzufassen braucht; es kann seine besondere Weise sein, ihm eigen wie Wappen und Wahrspruch dem Ritter, ihm eigen wie seinem Gegner der Dithyrambus auf die Liebesgöttin, mit dem dieser, um den letzten Trumpf auszuspielen, antwortet. Dramatischen Gesetzen ist er als „Lied" natürlich völlig entzogen, aber es ist schade, daß er musikalisch nicht höher steht. Er ist nicht flüssig genug, zu zerhackt, melodisch schlecht geführt und, so berühmt er auch geworden ist, doch die des Ruhmes am wenigsten werte „Nummer" des Ganzen. Gerade mit ihm hätte Ritter Heinrich sein Allerbestes geben müssen, und gerade da hat er es — eine Schicksalstücke — nicht getan.

Anscheinend am weitesten entfernt sich Wagner in dem die Oper einleitenden großen Zwiegespräch Tannhäusers mit der Venus von der alten Form, und von dem Wesen des „Duetts" hat dieser lang ausgesponnene Satz allerdings kaum ein Jota an sich. Er ist eine vollkommene „Scene" geworden, in der sich die Stimmen nur einmal vorübergehend, flüchtig zusammenfinden. Aber der Komponist hat doch gerade in dieser dramatisch angelegten und durchgeführten

Scene seiner Gesangslust mehr, als es auf den ersten Blick scheint, nachgegeben, und wenn die Partie der Venus für undankbar gilt, so liegt dies weniger daran, daß sie gesanglich schlecht bedacht, als daß sie nicht immer gut deklamiert ist: wovon die Stelle „Ha, so sei verfluchet von mir das ganze menschliche Geschlecht!“ eine Probe geben kann. Im übrigen ist Wagner gerade in ihr dem bloßen Psalmodieren mit Fleiß ausgewichen. Sowohl der entzückende Satz in Fis-Dur „Geliebter, komm“, der schon in der Ouvertüre eine so bedeutende Rolle spielt, als der breit ergossene „Hin zu den kalten Menschen flieh“ sind melodisch besser als deklamatorisch, und in der letzterwähnten Stelle kommt sogar der Wagner des „Rienzi“, wenn auch nur mit der Fingerspitze, wieder zum Vorschein. Es ist dem Komponisten vom Standpunkt der Gesangstechnik allerdings vorzuwerfen, daß er an den Umfang der Partie zu weitgehende Anforderungen gestellt und die Noten nicht immer gesanglich bequem gesetzt hat: verfügt aber eine Sängerin über die nötige Höhe und Tiefe, über den Glanz der Stimme und (was das Wichtigste ist) über das leidenschaftliche Temperament, ohne das die Venus wirkungslos bleibt, dann verschwindet die alte Klage über die „Undankbarkeit“ der Rolle in nichts und die Gestalt wächst zu einer Höhe an, die es uns erst ganz begreiflich macht, welche Gewalt sie über den Helden und Sänger hat und eine wie gefährliche Gegnerin sie für Elisabeth, die Kirche und den Himmel ist.

Solche Stellen, in denen Wagner der Musiker Wagner dem musikalischen Dramatiker den Rang abläuft, finden sich auch sonst noch überzahlreich, bald mit innerer Begründung, bald völlig unmotiviert. Oder welcher Grund ließe sich dafür anführen, daß Wolfram seinem Freunde die Beschreibung des Eindrucks, den sein Scheiden auf Elisabeths Gemüt gemacht, in einem fast ganz geschlossenen, melodischen (arioſen) Musikstück zum besten gibt, das bis auf den schönen, schwärmerischen Mittelsatz „War's Zauber, war es reine Macht“ nicht sonderlich gelungen ist? Gewiß keiner. Denn zum wirklichen Gesang gibt diese Mitteilung dem Dramatiker im Grunde gar keine Gelegenheit. Auch das kraftvolle, Ohr und Seele

sättigende Septett der Männer, des Landgrafen Stelle „So bleibe denn unausgesprochen“ sind solche unbedingte Huldigungen an die Musik. Wie wohl muß es Wagner gewesen sein, wenn er diesem Drange ohne Skrupel nachgeben konnte, wenn ihm das dramatische Gewissen nicht zu schlagen brauchte: in dem Liedchen des Hirtenknaben, Wolframs Gesang an den Abendstern und dem prächtigen Marsch, diesem allen Glanz des Rittertums und der Minne widerstrahlenden Meisterstück, dem klassischesten Werk seiner Gattung, das uns nach dem Mendelssohnschen „Hochzeitsmarsch“ beschert ist.

Auch die Praxis der sogenannten Leitmotive wird im „Tannhäuser“ gefördert. Sie treten im ganzen aber noch bescheiden, nicht allzu häufig und immer mit einem ganz bestimmten Sinn im Orchester auf: sie künden durch den Mund der Instrumente, was in der Seele der dramatischen Gestalt vor sich geht, wenn diese selbst schweigt. Keineswegs laufen sie also diesen gleichsam wie ein Herold voran, keineswegs bilden sie den Zettel, der ihnen wie in der Marionettenkomödie zum Halse heraushängt. Sie folgen dem Affekt, nicht der Person, und oft sind sie geradezu Erinnerungsmotive, wie jenes wenn auch nicht erste, so doch zuerst in der Musikgeschichte scharf in die Augen springende Motiv des Spottchors in Webers „Freischütz“, das in der Wolfsschlucht widerklingt, d. h. in Maxens Seele lebendig wird und ihn nunmehr unwiderruflich zum Kugelguß treibt — damit er nicht zum zweiten Male dem Hohn der Bauern verfalle. Von dieser lichtvollen Klarheit ist nun zwar keins der Leitmotive des „Tannhäuser“, aber es ist vortrefflich, wenn bei der auf den Helden bezüglichen Wendung in der großen Rede des Landgrafen die Melodie aus Wolframs Begrüßung „O kehr zurück, du kühner Sänger“ laut wird; wenn die lüsternen Accorde und die schlangengleiche Figur aus dem Venusberg aus dem Dämmer der Erinnerung aufsteigen, sobald Tannhäuser sich anschickt, der Sängerzunft sein Evangelium zu verkünden; wenn Elisabeth dem Wolfram, bevor sie zum Tode schreitet, noch einmal für seine unwandelbare Treue von Herzen Dank nickt und dazu mit einer fast liebenswürdigen Beziehung die Töne der Stelle erklingen „Der Sänger klugen

Weisen lauscht' ich sonst wohl gern und viel"; wenn ihrem Abgang Wolframs weihevolles Lied „Dir hohe Liebe töne begeistert mein Gesang" im Orchester nachhallt; wenn endlich in Tannhäusers Hirn schmerzlich die Erinnerung an den Unglückstag in Rom brennt, diesen Tag, der mit seinem Sonnenglanz, seinem Festespomp, seinen „himmlischen Gesängen" für ihn nur Bitternis im Schoße trug, und zu seiner Erzählung immer und wieder das vielfältig instrumentierte Motiv der ewigen Stadt am Tiber im Orchester vernommen wird, das wir aus der Einleitung zum dritten Akt kennen. Das ist aber auch alles und es ist einfach genug. Zum System entwickelte Wagner das Mittel der Leitmotive erst in seinen späteren Werken, und welch eine Überfülle geistreicher Kombinationen er damit gewann, wie alle innerlich verwandten Motive auch äußerlich verwandt werden, Stamm, Äste, Zweige und Blätter ein und derselben musikalischen Grundform darstellen, das ist oft geradezu verblüffend. Ob es auch immer ganz so dramatisch deutlich ist, ob ein solcher Aufwand von Scharfsinn wirklich erforderlich war, um vor den Hörer das oft sehr komplizierte Handlungsnetz übersichtlich auszubreiten, ob nicht dieses fortwährende Hindeuten auf eine innere Beziehung den Genuß behindert, statt ihn zu fördern, ob es nicht in dem Hörer ein Gefühl der Verlegenheit erweckt, als fühle er sich unter polizeilicher Kontrolle — das ist dann zu untersuchen, wenn die Schöpfung selbst dazu Gelegenheit bietet, also etwa bei dem „Ring des Nibelungen". In Bezug auf den „Tannhäuser" wäre es müßig.

Bekanntlich war „Tannhäuser" das erste der Wagnerschen Musikdramen, das der Komponist auf außerdeutschen Boden zu verpflanzen versuchte, und über das Schicksal des Werkes in Paris besitzen wir von ihm ein längst veröffentlichtes, an seinen dortigen Freund und Förderer Villot gerichtetes Schreiben, das wohl für authentisch gelten darf. Zwar mochte Wagner den Umstand, daß dem romanischen Empfinden das Verständnis für den urgermanischen Stoff und seine Behandlungsweise nur mühevoll und langsam erschlossen werden konnte, zu gering angeschlagen haben, und in Betracht dessen ist sein Glaube, daß das große, unbefangene Publikum

dem Werk seinen Segen gegeben haben würde, wenn nicht der „Jockeyklub", der sich um seine gewohnten Balletts in der Mitte der Oper gebracht sah, den Erfolg systematisch verhindert hätte, nicht unbedingt zu teilen — ganz gewiß aber wäre es zu den skandalösen Scenen, die auch in Deutschland mit Behagen weiter berichtet wurden und den ärmlichsten Spott gegen den ohnehin so viel verfolgten Mann entfesselten, nicht gekommen, wenn der „Tannhäuser" durch die Habitués nicht hartnäckig hätte zu Fall gebracht werden sollen. Diese einflußreichen, den ersten Gesellschaftskreisen der französischen Hauptstadt angehörigen Leute hatten ihren Zweck bei der ersten Aufführung noch nicht erreicht, denn trotz der taktlosesten Opposition und der Ausbrüche heftigen Lachens bei den geringfügigsten Anlässen ließen, wie Wagner berichtet, „weder meine Sänger (Niemann, Morelli, Mlle Sax) sich werfen, noch das Publikum sich abhalten, ihren tapferen Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine teilnehmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde beim stürmischen Hervorruf der Darsteller endlich die Opposition gänzlich zu Boden gehalten". Desto ergrimmter sorgten sie bei der ersten Wiederholung für den Ruin durch Jagdpfeifen und Lärminstrumente aller Art, deren Getöse die Oper von der Mitte des zweiten Aktes bis zum Ende begleitete, und als der „Tannhäuser" desungeachtet und halb wider des Komponisten Willen zum dritten Male angesetzt wurde, erneuerten sie begreiflicherweise den Skandal mit verstärkten Kräften. Nun aber zog Wagner sein Werk, wie mir scheint mit vollem Rechte, zurück. Mochte immerhin das Theater für die zunächst angekündigten Wiederholungen schon im voraus verkauft, das Publikum gegen die Ruhestörer erbittert, Napoleon und Eugenie dem Werke geneigt geblieben und ein Protest von Künstlern gegen die „Jockeys" in Umlauf gesetzt sein — immer war es doch mehr eine ordinäre Sensation als ein künstlerisches Interesse, das für oder gegen den „Tannhäuser" sprach, und jener irgendwelche Nahrung zu geben, sei die Veranlassung noch so rein, mußte einer künstlerisch adligen Seele auf die Länge unerträglich sein. Zu einem klaren Urteil konnte es unter solchen Umständen

nicht kommen. Darum aber hätte Wagner auch dem Beifall der ersten Abende nicht unbedingt trauen sollen. Ihn als ein Zeichen des Verständnisses und der Begeisterung aufzufassen, wäre gleichbedeutend mit der Erhebung des Urteils der Pariser über das der ganzen Welt. Und wie hätten diese an die festgeschlossene Form, das Meyerbeersche Pathos und den Theatereffekt um jeden Preis gewöhnten Hörer die völlig neue, ihnen so gänzlich fremde Erscheinung mit ihrer deutschen Schwärmerei, ihrer tiefen, leidenschaftlichen Sinnlichkeit, ihrem sittlichen Problem sofort bei dem ersten Anhören würdigen sollen? Gewiß und anerkanntermaßen trat eine kleine Partei kraftvoll und zielbewußt für die bedeutende Schöpfung ein, und niemand wird ihr ihre Agitation verdenken: denn ohne eine solche Förderung, ohne den heftigsten Streit des Für und Wider ist noch nie eine große Tat zur öffentlichen Geltung gelangt. Aber diese kleine Partei war nicht Paris. Dem größeren Teil des Publikums tut man aber wohl kein Unrecht, wenn man annimmt, es habe sich mit seinem Beifall vor allem gegen die unanständigen Störer gewandt und das Interesse und die Achtung, die es einem ernsten Werke entgegenbrachte, damit auch von andern gefordert. Zweifellos war es auch von vielem gepackt, von vielem ergriffen worden, aber sein Votum wäre vielleicht ein ruhigeres gewesen, hätte jene grundsätzliche Anfeindung gefehlt. Im Grunde ehrt man das Publikum mit dieser Auffassung auch nur. Die andere, die es allerdings noch mehr ehren würde, liefe jedoch fast auf den Glauben an ein Wunder hinaus. Der französische Opernstil und die Gewohnheiten des Pariser Opernhauses widersprachen eben dem „Tannhäuser" zu sehr. Freilich beseitigt auch die Schilderung, die Wagner uns gibt und die von anderer Seite bestätigt wird, die häßliche Vorstellung von einem allgemeinen Fiasko der Oper. Dies ist eine offenbare Lüge. War (wie ich zu glauben gezwungen bin) der Beifall nicht ganz echt und nicht nur künstlerisch inspiriert, so waren es die Bezeigungen des Mißfallens noch weit weniger: der gemeine Unterhaltungstrieb, die Lüsternheit und Frivolität der Pariser Sportsleute, in deren Leben das Ballett vor und hinter den Lampen den

Mittelpunkt bildet, lehnte sich gegen ein Kunstwerk auf, das von ihren Vergnügungen nichts wissen wollte, das auf ein gesammeltes Gemüt rechnet und keine Kunst kennt ohne Ernst, ohne Wahrheit, ohne Weihe.

Wer würde übrigens bei dem Geschick, das den „Tannhäuser" im Jahre 1861 in Paris betraf, nicht an die unendlich wahren Worte erinnert, die Richard Wagner im Jahre 1841 bei Gelegenheit der Aufführung des „Freischützen" an die Franzosen richtete? Schöner und feiner als er hat den germanischen Genius und das deutsche Herz mit der französischen Operntradition niemand kontrastiert — und doch vergaß er, als es ihn selbst anging, seine eigene beredte Mahnung! Und doch — er hatte recht! Einmal mußte der Kampf aufgenommen, einmal das Opfer des augenblicklichen persönlichen Interesses gebracht werden. „Tannhäuser" stürzte sich nur wie ein Winkelried in die Lanzen, um den späteren Werken die Gasse zu bahnen und sich freie Bahn zu schaffen, wenn er dereinst wiederkommen würde. Mochte die Mode eine kurze Weile triumphieren — die Zeit nahte auch, wo er sie bezwingen mußte, und wenn der „Freischütz", der das Allergeheimste und Allerintimste des deutschen Wesens in sich aufgenommen hat und zu deutsch ist, als daß er allen Völkern verständlich werden könnte, auf eine Reise um die Welt verzichten mußte, so ist sie dem „Tannhäuser" jetzt mit Gewißheit zu prophezeien. Seit 1861 ist sein Verständnis bei den romanischen Völkern fast unglaublich gewachsen. Gerade von seiten französischer Schriftsteller sind ihm die begeistertsten Huldigungen gebracht, die Pasdeloup-Konzerte in Paris haben Wagners Musik dem Verständnis der Nation nahegebracht und der Chauvinismus hat die erneute Aufführung des „Tannhäuser" auf die Länge nicht mehr zu verhindern vermocht. Und wenn der französische Erfolg des urdeutschen „Freischütz" im wesentlichen auf den zündenden Jägerchor beschränkt blieb, so wird der ebenso deutsche, aber großartigere „Tannhäuser" mit seinem allgemein verständlichen, echt menschlichen, zu jeder Seele sprechenden Thema sich Aufmerksamkeit, Bewunderung und Liebe in England und Rußland wie in Frankreich, Italien und Spanien

erzwingen. Wie wir den „Don Juan-Stoff“, so können und werden die Romanen den „Tannhäuser“ verstehen. Er ist ihnen gerade so fremd und doch verwandt wie der edle Don Juan Tenorio den Germanen. Beides sind echt kosmopolitische Stoffe und beide sind in Kunstwerken zum Austrag gebracht, die die Gewähr des Sieges in sich tragen. Daß Mozarts „Don Juan“ trotz seiner anekdotischen Mängel von beiden das weltumfassendere, freiere und größere ist, ist mir persönlich zwar nicht zweifelhaft — aber um seiner Ganzheit, seiner Einfachheit, seiner großen Linien willen wird „Tannhäuser“ sich nicht weniger Herzen gewinnen — und vielleicht noch mehr.

Lohengrin.

„Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnt sich das unertötbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdrangs setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales“ geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuz aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab und so

die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte. Diese wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen wählte sich der Tondichter des „Lohengrin“ — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen.

„Dem verzückten Blicke höchster überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschar ab, die in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgibt und immer ersichtlicher dem Erdentale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schoße; entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachstum erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blick des Gewürdigten hingereicht wird, als der „Gral“ aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben:

da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Atemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdental verbreitet und des Anbetenden Brust mit niegeahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von neuem der Welt zu; den „Gral" ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht."

Das ist die Deutung, die Richard Wagner dem Vorspiel seines „Lohengrin" mit auf den Weg gegeben hat. Es sind schwelgerische Worte, die nach Wagners Art mit allem Höchsten, Unbegreiflichen, Unsäglichen, Unwiderstehlichen verschwenderisch umgehen und durch diese ewigen Superlative die Deutlichkeit und die Überzeugungskraft der Darstellung etwas beeinträchtigen, aber unter der bauschigen Hülle liegt doch ein faßbarer Kern, und die Erklärung, die dem musikalischen Verständnis des wundervollen Vorspiels aufhelfen will, trägt nichts hinein, was der unmittelbaren Phantasie und Empfindung zuwiderliefe. Können die Wahrnehmungen des Ohrs überhaupt in die des Auges übersetzt werden, dann ist hier der beabsichtigte Eindruck in der Tat auch der erreichte. Wie der Gral den Menschen näher und näher schwebt, um nach der unmittelbaren Berührung mit der Erdenwelt in Glanz und Wonnen wieder zu verschwinden, so naht sich auch Lohengrin von heiliger Stätte der profanen Menschheit, um nach kurzem Verweilen wieder zurückzukehren, woher er kam, und man könnte in dem Vorspiel fast auch die Segnungen der Gralsritterschaft und ihrer Sendlinge für die sündige Welt erblicken, wenn sein ätherischer Stoff dafür nicht zu zart wäre und wenn ihm nicht ganz der herbe und bittere Zusatz fehlte, womit das Drama „Lohengrin" schließt.

Abermals war Wagner im mittelalterlichen Sagenrevier suchen gegangen und abermals hatte er eine köstliche Frucht heimgetragen. Zwar bot sie sich ihm nicht so ausgereift und saftig wie im „Tannhäuser", auch löste sie sich nicht leicht und frei vom Zweig. Gewisse Züge, die in Musik nicht löslich waren, hat Wagner ihr, einsehend, daß ihre einfachen Motive der Verstärkung bedurften, vollends selbst mitgegeben — aber die Grundlinien bleiben doch in ihrer Klarheit immer erkennbar und sie: Elsas Rettung durch Lohengrin, die Fahndungen des Widerspiels, die ihr das Gemüt verwirren, die Frage, Lohengrins Abschied und Elsas Zusammenbruch, sie reichen aus, unser Interesse zu fesseln, und von der wunderbaren Macht bestrahlt, tönen sie wie die Memnonssäule.

Die Sage von Lohengrin entstammt dem großen Dichtungskreis des Gral und der Tafelrunde, in dem sich die Sagen vom Parcival (Parsifal), Titurel und Lohengrin wieder zu einer engeren poetischen Familie zusammenschließen. Vielfältig variiert nimmt sie in Nord- und Südfrankreich, bei den celtisch-bretonischen und iberischen Völkern verschiedene Gestalt an, als „rechte" und unechte „Märe": bei Kyot dort, bei Chretien de Troyes hier. Auf diesen Gegensatz der Dichterschulen, den u. a. Görres in seiner Ausgabe des Lohengrin (1813) breiter darlegt, bezieht sich die Stelle am Schluß des Eschenbachschen Parcival:

Hier sollte Erek nun sprechen
Der chunde mit Rede sich rechen
Ob von Troys meister Christian
Diesem Maere hat Unrecht getan,
Daz mach wol zürnen Kyot,
Der uns die rechten Maere entbot.

Nach der unechten Märe, die Wolfram sich im „Parcival" nach der Chretienschen Erzählung vom Lohengrin in dessen Roman „Erek" angeeignet, wurde die Erbin von Brabant nach ihres Vaters Tod von den Großen ihres Landes hart bedrängt, daß sie sich einen Gatten wähle. Sie aber vertraute sich in ihrer Demut den Zürnenden zum Trotz Gott an und gelobte, wen er ihr sende, zu ehelichen, und nur

den. Da bringt ein Schwan aus Munſalvaeske, dem Schloſſe des Gral, den Loherangrin, der zu Antwerpen landet, mit Freuden empfangen wird und mit dem einzigen Bedingnis, daß die Herzogin ihn niemals um ſeine Herkunft befrage, ihre Hand gewinnt. Aber nach Jahren des Glückes fragt ſie doch — da naht der Schwan und der Held „fährt von dannen Waſſer und Wege, bis wieder zu des Grales Pflege", dem trauernden Weibe und ſeinen Kindern drei Kleinodien hinterlaſſend: ein Schwert, ein Horn und einen Ring.

Ganz anders die Kyotſche Geſtalt der Sage, die ſich im „Titurel" findet. Da wirbt Loherangrin um die ſchöne Belaye, die Erbin von Lyzaborie (dem ſpäteren Lothringen), ohne daß ſie in beſonderer Not geweſen, und erhält ihre Hand. Das Verbot einer Frage findet ſich auch hier, aber da Belaye (Elſa) von ihres Gatten Ahnen, Gamuret und Parcival, Kunde hat, bezieht ſich dieſelbe offenbar nur auf Loherangrins Kommen und Gehen. Sie ſorgt ſich, „Unſtete" möge ihn wieder aus Brabant vertreiben, und um die ewige Not zu enden, ſucht ſie bei Zauberern und Sehern Rat und Troſt, ohne ihn zu finden, bis eine verräteriſche Kammerfrau den Helden im Schlafe überfallen läßt. Über hundert fallen bei ſeinem Erwachen, von dem Bewußtſein ihrer Falſchheit gebrochen, zu Boden, aber die übrigen dringen auf Loherangrin ein und töten ihn.

Das mittelhochdeutſche Gedicht nun, das gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts unter dem Titel „Lohengrin" entſtand und eine Zeitlang irrtümlich dem Wolfram zugeſchrieben wurde, folgt der erſten Verſion, alſo der unechten Märe, behält die Fahrt im Schwanenwagen, die wiederum der Kern einer eigenen genrehaften, an die Häuſer Jülich-Cleve geknüpften Märe, der vom Schwanenritter, wurde, bei und macht den Helden zu einem direkten Abgeſandten des Königs Artus. Auf ſeinem wunderbaren Gefährt kommt er auf des Grals Geheiß, nachdem „ein Getön einer Schelle auf Monſalvatſch das Haus kam und wie man an dem Gral geſchrieben fand, daß Lohengrin ein Kämpf ſollt ſeyn einer Maget" (wie es in einer anderen Faſſung, Füterers cykliſchem Gedicht von der Tafelrunde, heißt), um für die bedrängte Herzogstochter von Brabant,

Elſan (Belaye) zu Mainz wider ihren Feind Telramund zu ſtreiten. Er überwindet dieſen, vermählt ſich mit der glücklichen Elſan und ſchickt ſich (wie der Wagnerſche Held) trotz Hochzeit und Flitterwochen ſofort an, auf neue Kriegsabenteuer auszuziehen, ohne daran wie in der Oper gehindert zu werden: er kämpft mit dem Kaiſer gegen die Ungarn, für den Papſt gegen die Ungläubigen. Aber auch hier ſpielt die verhängnisvolle Frage ihre entſcheidende Rolle. Als er zu ſeiner Gemahlin nach Köln zurückgekehrt, übertritt ſie ſein Gebot, nicht zu forſchen, wer er ſei und von wannen er komme, und als ſie ſeiner Warnung nicht achtend die unſelige Frage zum dritten Male tut, gibt er ſich zu erkennen, nimmt aber ſofort auch von ihr und dem Lande Abſchied. Ganz auf den Boden der deutſchen Geſchichte, unter die Regierung Kaiſer Heinrichs des Voglers verlegt (wozu den Verfaſſer die von ihm benutzte ſog. Repgowiſche Chronik anregte), iſt das Gedicht ein trefflicher Spiegel der Zeit- und Landesſitten geworden, aber erheblichen dichteriſchen Wert beſitzt es nicht. Äußerlich ſchließt es ſich an den Sängerkrieg auf der Wartburg an, der bei ſeinem Beginn ſoeben geendet iſt. Nur Klingsor und Wolfram ſind zurückgeblieben „und wetterleuchten", wie Görres ſich ausdrückt, „gleichſam dem vorübergezogenen Gewitter nach". Ein wunderlicher, ſchwieriger Disput zwiſchen den beiden hebt an, Rätſelfragen und ihre Löſung, bis der böſe, mit dem Teufel verbündete Klingsor die Rede auf Artus und ſeine Maſſenie lenkt und Wolfram, auch von dieſen letzten Dingen unterrichtet, von dem Kämpfer Andeutungen zu machen beginnt, den der Glocke Ton (zum Kampf für Elſan von Brabant) gerufen. Da fragen alle, der Landgraf, die Frauen, Klingsor ſelbſt, was es mit dieſem Kampf für eine Bewandtnis habe, und Wolfram beginnt nun die eigentliche Märe:

Elſam von prabant die pflac
Swenn ſie durch gebet an bloſen knieen lac,
Daz ſie ein ſchellen got zu eren hete.
Nu mercket, wie ſiez angevienc,
Swen der ougen ſaf von irem herzen gienc,
Do lute ſie die ſchellen die viel ſtete

Davon artus und sin massenie wart betroubet,
Und lohengrin wart uz gesant,
Der ez nicht weiz, dem si nach frage erloubet.

Es ist ein schöner, rührender Gedanke, daß Gott das Geläut der kleinen Schelle, die Elsam an ihrem Paternoster trug, bis an den Sitz der Hilfe trägt.

Got löset reht wol wie er wil,
Keiner helfe sinen tugenden ist zu vil —

singt der Dichter.

Und gegen das Ende, als sich der Held in des Kaisers, der Kaiserin und aller Welt Gegenwart als Gamurets Enkel, Parcivals Sohn zu erkennen gegeben, das Geheimnis des Gralbergs, des „Muntschalfetsch" offenbart, sein Weib dem Schutz des Kaiserpaares und ihrer Verwandten empfohlen und seine zwei Knaben zum Abschied geküßt, heißt es weiter:

Nu quam mit yle
Uf einem schiffe sin freunt der swan,
Alrerst hub sich clegelicher jamer an.
Er nam urloup und wolt gen zu dem schiffe.
Die hertzogin in umbevie;
Sie sprach: mein vil lieber herre, belibet hie.
Man sagt, daß er sie bi dem kinne begriffe
Und sprach, das enmac nicht sin, viel liebes lip da mine!
Und kust sie mer dan drizzic stunt.
Er sprach, hertz liep, got laz dich sin gesunt,
Hin mit dem swane sus fur der Antschowsine.

Man sieht daraus, daß der Schwan die Verwandlung, die er bei Wagner zu bestehen hat, in dem mittelhochdeutschen Gedicht nicht durchzumachen hat. Daß er Elsas Bruder, der durch bösen Zauber umgeschaffene junge Herzog Gottfried ist, ist Wagners Erfindung, wie es Telramunds auf Brudermord lautende Anklage, wie es die Figur der Ortrud ist. Wagner hatte das allerdings richtige Gefühl, daß die einfache Fabel, wie sie das Gedicht erzählt, der dramatischen Verstärkung bedurfte, motiviert und abgeschlossen werden mußte, und so erfand er denn das anekdotenhafte Detail, das der

Klarheit entbehrt und nicht sonderlich musikalisch zu nennen ist. Gewiß wäre Elsas Bedrängung von lästigen Freiern, die Rechte auf ihre Hand zu haben vorgeben, dramatisch nicht ausreichend gewesen, um einen der Gralsritter zum Kampf für die Geängstigte zu bemühen, und gewiß wiegt der Brudermord tragisch schwer genug — aber die Zauberpraktiken selbst, die den Knaben verwandeln, sind so kraus und verworren, daß man bei jedem neuen Anhören der Oper seine liebe Not hat, sich in ihnen zurechtzufinden — ein Versuch, den das große Publikum ohnedies bald aufgibt. Man ist nicht wenig erstaunt, wenn uns Ortrud noch in zwölfter Stunde mitteilt, der Schwan sei kein echter; das Kettlein, das er um den Hals trägt und das ihn so zierlich an den Nachen schließt, sei ihr magisches Werkzeug gewesen, womit sie dem Kinde einst die Federhülle geschaffen. Etwas dergleichen hat man gar nicht erwartet, die Lehnsfolge im Herzogtum Brabant und der junge Gottfried interessieren uns nicht; wohin dieser Bruder geraten, darnach zu forschen hatten wir bereits aufgegeben. Und nun wird vor unseren Augen ein Knoten gelöst, von dem wir keine Ahnung hatten; wo die Seele auf der musikalischen Flut verschwimmen möchte, werden wir gezwungen, peinlich genau auf das Wort und in ihm auf Dinge zu merken, die mit der Empfindung und folgeweise mit der Musik nichts zu tun haben — das ist ein Schnitt ins eigene Fleisch, ein Bruch in dem schönen, reinen Körper des Werks.

Auch das zweite Zaubermittel, das gegen den Helden angewandt werden soll, ohne daß es dazu käme, Ortruds Rat und der des von seinem Weibe rasch belehrten Telramund an Elsa, dem Schwanenritter des Leibes kleinstes Glied zu entreißen, um sein Geheimnis zu enthüllen, entbehrt der Verständlichkeit und des Interesses. Es ist hexenhaftes Brimborium, ohne allen psychologischen Sinn und Zusammenhang. Wagner fand es im „Titurel", in der „rechten Märe" vom Lohengrin. Nur daß die tückische Kammerfrau (die zu der Ortrud Wagners einige Züge hergeliehen) dort noch weiter geht, denn sie rät ihrer bekümmerten Herrin, ein Stück von des Helden Leibe zu essen, das man ihm im Schlafe ausschneiden könne. Elsa

(Belaye) aber erklärt entrüstet, man solle sie lieber begraben, ehe sie wolle, daß ihrem geliebten Manne auch nur ein Finger schwäre. Die Verräterin inscenieret darauf den nächtlichen Überfall, den Wagner sich in bescheideneren Dimensionen angeeignet, den er aber so sehr Hals über Kopf, so skizzenhaft flüchtig ausgeführt hat, daß das Publikum im Theater nun wieder nicht recht weiß, was es daraus machen soll. Es ist eins der bei ihm gar nicht seltenen Beispiele eilfertiger Erledigung rein äußerer Vorgänge, die für die Handlung doch von Wichtigkeit sind und deren beiläufige, man möchte sagen unlustige Behandlung doppelt auffällt, wenn man soeben erst einer psychologischen Entwicklung oder auch nur einer entwicklungslosen rein lyrischen Bewegung in breiter, langsamer Darlegung gefolgt ist. So steht neben dem großen Zwiegespräch Lohengrins und Elsas Telramunds Eindringen in das Brautgemach, so in „Tristan und Isolde" neben der Liebesscene und Markes ermüdenden Klagen das hastige Gefecht Tristans mit dem ganz skizzenhaft abgefertigten Verräter Melot.

Im übrigen aber hat sich der Meister den alten Stoff mit ebenso großem dramatischen als musikalischen Geschick dienstbar gemacht. Sein dichterisches Vermögen zeigt sich in der Blüte, die Architektur der beiden ersten Akte ist nicht genug zu bewundern, und liegt dem Ganzen auch kein so tiefes und allgemein faßbares Problem wie im „Tannhäuser" zu Grunde, so ist doch die der mittelalterlichen epischen Dichtung wohlbekannte „Frage" und ihr Verbot stark genug, das Gemütsleben zu erregen und an ihre Lösung eine große menschliche Erfahrung zu knüpfen. Man wolle nur keine besonderen mystischen Tiefen hinter ihr vermuten! Es genügt schon, daß das Heilige verlangt, daß man ihm vertraue, daß man sich ihm gläubig hingebe, und es ist tragisch genug und leider gewöhnlich, daß der Zweifel es verscheucht. Elsas verbotwidrige Frage ist mehr als ein Ausfluß weiblicher Neugier. Sie, der der Gral das Heil geschickt, sie, die er aus tiefster Not errettet hat, sie selbst zweifelt und versündigt sich mit ihrer Frage an der Macht, der sie alles verdankt und die sich ihr und der ganzen Welt nie anders als segensreich verkündet hat.

Das stellt sich für das unbefangene Auge ganz einfach dar, und es ist meines Erachtens darum die lächerlichste Verkehrtheit, wenn man Lohengrin selbst zu einer Art tragischen Helden stempeln will, der die Erlösung, die er *bringt*, auf anderem Wege selbst *sucht* und nicht findet, und ich halte es für eine gröbliche Selbsttäuschung Wagners und eine Verfälschung der Wirkung seines großen Werkes, wenn auch er von derlei Dingen fabelt. Hat man denn wirklich die Empfindung, daß die lichte Welt, aus welcher der Schwanenritter herab in diesen trüben Erdennebel steigt, in ihm das Gefühl „lebenssehnsüchtiger Einsamkeit und Verödung, die Sehnsucht nach wahrer Menschwerdung, nach sinnenwirklicher Existenz" geweckt hat, wie es der wortreiche Nohl ausdrückt, der in demselben Satz seines Buches über „Gluck und Wagner" Lohengrin „den zu sich selbst und seinem höheren Bewußtsein gekommenen Geist des ganzen modernen Zeitalters" nennt? Und versteht man, was derselbe Sinnierer meint, wenn er fortfährt: „Und noch viel tiefer und deutlicher als selbst das Tannhäuserlied und die noch viel spätere Holländersage spricht schon diese frühe mittelalterliche Lohengrinmythus es aus, wie denn der Geist derjenigen Volksart, die in der modernen Welt fruchtbringend zu herrschen berufen war, die germanische, jene naturtötende Satzung aufgefaßt, welche aus einer wirklich göttlichen Menschheitslehre eine bestimmte Zeit und Anschauungsform willkürlich formiert hatte?" Ist hier die Askese, der Cölibat gemeint? Aber der Erklärer scheint einige Sätze weiter von etwas anderem zu reden, denn dort heißt es: „Denn ist es etwas anderes, als das tiefinnerliche Gefühl, daß solche transscendental spiritualistische Auffassung des Lebenszweckes nicht Menschen bildet, sondern Schemen, nicht Leben gibt, sondern Tod, nicht Freude gebiert, sondern nie endendes Leiden" — und „Dieser mit egoistischem Stolz auf sich selbst und seine eigene Herrlichkeit beschränkte, von dem wirklich lebendigen Menschtum kalt abgezogene Geist der Menschheit, er sehnt sich selbst nach wahrhafter Menschwerdung" — und „Es ist ein laut mahnender Warnungsruf an die einseitig spiritualistische, vom wirklichen Dasein vornehm sich abschließende Lebensauffassung der

modernen Menschheit, dieser Lohengrinmythus". Welch ein Irrgarten, welch eine Wildnis! Hätten diese Leute recht, was wäre dann der Gral und sein Heiligtum? Hätte Wagner im „Parsifal" an einen anderen Montsalvat als im „Lohengrin" gedacht? Steht dieser Reine, den die Taube aussendet, um zu erlösen, zu beglücken und in der Liebe selbst beglückt zu sein, steht er nicht über der Welt des Bedürfens, der nagenden und zerstörenden Eigenwünsche? Betont er nicht ausdrücklich, daß er nicht „aus Nacht und Leiden", sondern „aus Glanz und Wonnen" kommt? Die Liebe zum Weibe hat ihn wohl mit ihrer Lust und ihrem Leid erfaßt, aber trotz der Wehmut im Herzen kann und muß er sie wie den Staub von der Rüstung schütteln, um in das Land des Friedens und der Herrlichkeit zurückzukehren. Auch Lohengrins reine Liebe kommt strenggenommen (Wagner hat es ausgesprochen) einem Gralsritter nicht zu; aber der Reine hat nicht zu büßen wie Klingsor, wie Amfortas, der mit der Wunde in der Brust brünstig nach Erlösung ringt. Doch anerkannt hat das ganze neidwürdige Los der Gralsgemeinschaft noch ein jeder von den Rittern, und niemand hat den Abfall von ihr anders als den Verlust eines höchsten Glückes aufgefaßt. Und wenn man etwa entgegnen wollte, der „Parsifal" sei bekanntlich viel später entstanden als der „Lohengrin", und von diesem dürfe man auf jenen nicht schließen, so gibt es nur eine Antwort: spricht denn der ganze „Lohengrin" selbst nicht beredt genug? Verkünden jene wunderbaren Klänge, in denen der Segen von oben herabfließt, nah und näher kommt, voller und voller erschwillt, nicht eine unaussprechliche Harmonie, eine Seligkeit, die nicht von dieser Welt ist? Und diese reine Welt soll man sich nun plötzlich von tödlicher, egoistischer Langerweile erfüllt denken, der zu entrinnen ein Glück ist, dieser selige Zustand soll nichts als eine Himmelsnot, dieser ewige Frühling nichts als ein grün angestrichener Winter sein? Man komme nicht damit, dies Ideal vom Standpunkt des Lebemanns beurteilen zu wollen, für den es sicherlich keine Reize bietet. Wie sie sich damit innerlich abfinden, das ist Sache der erwählten Ritter ganz allein, und ein prosaisches, noch so berechtigtes Genußbedürfnis würde sie nicht verstehen können.

Genug, daß wir ihr Tun und Weſen als ein ideales, über den gemeinen Erdenwünſchen ſtehendes empfinden und empfinden ſollen. Auch eine ewige Seligkeit dünkt den Menſchen des Staubes langweilig und unerträglich; natürlich, denn es iſt eben auch eine ſymboliſche Vorſtellung höchſter Verklärung, mit der unſere Körperlichkeit nichts anzufangen weiß. Alſo Lohengrin kommt aus ſeiner Lichtſphäre in dieſes Dämmerdaſein, um die Wolken zu teilen, Rettung und Freude zu bringen, und als der Fluch der irdiſchen Unvollkommenheit die volle Erfüllung ſeiner wunderbaren Sendung unmöglich macht, kehrt er dahin zurück, wohl mit einem ſchmerzlichen Zug um die Lippen, wohl mit Leid und Trauer im Herzen, aber doch ſo ruhig und ſeines Gebotes gewiß wie der Engel, mit dem Jakob gerungen: „Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn“. Auch die himmliſchen Geſchöpfe ſollen, wie es der religiöſe Mythus will, über den Fall der Erdenkinder trauern. Und ein ſchwerer, bejammernswerter Fall iſt Elſas Sturz von der Höhe ihres Glücks. Wenn aber bei dieſer durch das ganze Werk ſelbſt gegebenen Auffaſſung des Lohengrin ein unbefriedigender Reſt zu bleiben und das Band, das den Ritter und ſein jungfräuliches Weib verbindet, damit von ſeiner Innigkeit und Menſchlichkeit zu verlieren ſcheint, ſo liegt das eben im Stoff, der überdies ja noch mit anekdotenhaftem Kleinkram (der Verwandlung des Bruders durch die Kette, ſeine Rückkehr nach einem Jahre der Ehe Lohengrins und Elſas u. dgl.) ſo reichlich durchſetzt iſt, daß man wieder einmal deutlich ſpürt, daß die Sage, die ſo ſchlechtweg das künſtleriſche Idealgefäß mit dem künſtleriſchen Idealgehalt ſein ſoll, nichts weniger als immer nur der reine Ausdruck großer Empfindungen iſt, ſondern neben dieſen zugleich das abenteuerlichſte Detail birgt, das ſich wunderlich genug daneben ausnimmt. Dem „Fliegenden Holländer“ und den „Nibelungen“ ergeht es geradeſo. Und wenn es nun endlich eine Vermeſſenheit ſcheinen möchte, ſich gegen die eigene Deutung des Dichterkomponiſten zu erheben, der doch am beſten das Warum? und Wohinaus? ſeiner eigenen Schöpfung kennen müſſe, ſo gilt auch darauf, daß ſein Werk deutlicher ſpricht als ſeine Auslegung.

Das Urteil kommt oft in die Lage, sich gegen die Dichter mit ihren eigenen Werken wenden zu müssen. So sind z. B. Schillers Ausführungen über „Don Carlos“ und die „Jungfrau von Orléans“, so vortrefflich sie sich lesen, doch größtenteils unstichhaltig und widerlegbar.

Dies Thema könnte hiermit verlassen werden, wenn nicht auch die Kehrseite noch zu betrachten wäre: das verschrobene Bild, das diese Auffassung aus der Elsa macht. Sie ist es, nach Nohl, „nach der Lohengrin sich sehnt, um in ihrer Errettung von der Erdennot sich selbst zugleich von seiner Himmelsnot zu erretten. Sie ist die Harmonie der Gegensätze, in denen das Leben sich umtreibt. Sie ist jenes „unbewußte Bewußte“, das man Mensch nennt, sie ist Natur und Geist zugleich und in einem. Und wenn auch Lohengrin sich in ihr nicht zum Menschen miterlöst, wie unsere Gegenwart vielleicht noch Menschenalter und wohl gar Jahrhunderte gebraucht, um diese wahre Menschwerdung für die Wirklichkeit völlig zu gewinnen, wenn sie dieselbe überhaupt erreicht! — für die Dichtung wenigstens gewann sie durch diese echte Menschen- und Lebenserscheinung unser Meister Wagner: Elsa war es, die ihn den echten Mann und Menschen Siegfried finden ließ.“ Man glaubt zu träumen. Welche Verkennung des Naheliegenden! Welche Umkehrung des Richtigen! Betrachtet man die Handlung des „Lohengrin“ schlicht und unbefangen, wie sie sich darstellt, nicht unter irgend einem philosophischen Gesichtswinkel, nicht mit der Unterlegung einer Bedeutung, die sie hat oder haben könnte, was sehen wir dann? Einer Jungfrau, wider die eine fürchterliche Anschuldigung, die Klage des Brudermordes, erhoben ist, naht in höchster Bedrängnis durch einen wunderbaren Heilsschluß der Retter — „von Gott gesandt“, wie der König erkennt, wie es das Volk empfindet, wie es auch dem blödesten Auge erscheint. Ein Auserlesener vor vielen ist er zum Streiter für die unschuldig Bedrängte ersehen, er besiegt ihren Gegner, gewinnt ihr Herz, das sich mit dem seinen durch die Macht der Situation blitzschnell verbindet, und ihre Hand. Eine Rettung ohnegleichen. Nur eine einzige Bedingung knüpft der Befreier an das Glück der Erlösten, eine Be-

dingung, die nicht viel mehr als eine symbolische Bedeutung des schrankenlosen Vertrauens hat, denn an sich ist sie ohne Wert und wohl auch ohne Sinn: Elsa soll weder das Geheimnis der Ankunft ihres Schützers, seinen Namen noch seine Art erfragen. Eine leichte Bedingung, wo das Wesen so deutlich für den wunderbaren Mann spricht, deutlicher als „Nam' und Art" tun könnten, eine leichte Bedingung, wenn man des Wortes des Don Cesar aus der „Braut von Messina" gedenkt:

Am reinen Glanz will ich die Perle kennen,
Doch ihren Namen weiß ich nicht zu nennen.

Befremdlich und störend mag es für die Liebende sein, den Namen des Geliebten nicht flüstern zu dürfen, aber — „heiße mich du, wie du liebst, daß ich heiße" sagt Siegmund zur Sieglinde, und von jeher war die Liebe in der Neubildung schmeichelnder Kosenamen erfinderisch. Was bedeutet es also viel, was für ein Weib, das mit diesem geringen Preis ihre Befreiung und ein überschwängliches Glück zu zahlen gewürdigt war? Man sollte glauben, ihr Herz wäre dieser Gnade so ganz voll, daß sie sich von nun blind auch in das Schwerste ergeben müßte, das etwa über sie verhängt worden wäre. Statt dessen leiht sie der ersten Verdächtigung, die ihr von schlimmster Stelle kommt, ihr Ohr, mit der weiblichen Neugier, dem alten Erbfluch der Frauen seit den Tagen der Eva und Pandora, mischen sich Angst und Eifersucht, und jeder Warnung zum Trotz tut sie, in ihrer verzückten Art fast außer sich gebracht, die verhängnisvolle Frage. Da ergeht das Gericht über sie: traurig, wehmütig, aber streng, herb und ruhig: sie hat ihr Verderben, ihren Untergang beschworen.

Was ist an diesem jungfräulichen Weibe Großes? Aller Zauber mädchenhafter Jugend umfließt sie, holdselig ist sie in ihrer träumerischen Entrücktheit, holdselig, wie sie ihre heißen Wangen der frischen Nachtluft zur Kühlung beut, unsagbar lieblich in dem ersten süßen Geplauder der Brautnacht. Was sie fehlt, fehlt sie aus menschlicher Schwäche — aber was ist Großes an ihr, was berechtigt auch nur im entferntesten dazu, sie die „Harmonie der Gegensätze" zu nennen, „in denen das Leben sich umtreibt", „Natur und Geist zugleich und in

einem"? Zu jeder frommen und gottergebenen Glaubenstat sollten alle ihre Pulsschläge willig sein, unbegrenztes Dankgefühl sie ganz erfüllen — statt dessen versagt sie schon am ersten Tage in einer harmlosen Prüfung kläglich. Wofür wäre eine solche Frau die Erlöserin? Sie ist die Erlösungsbedürftigste aller. Die Glorie des Himmels hat sich unmittelbar auf ihre Scheitel gesenkt, und ihr Blick starrt in die Nacht trüber, kleinlicher Zweifel. Es ist nicht anders: der Gnade, die ihr widerfuhr, erzeigt sie sich unwürdig. Ist hier eine Deutung zulässig, dann ist Elsa nur ein Bild der Menschheit, zu der selbst Götter nicht herabsteigen können, ohne verkannt zu werden, ja, der Menschheit, die gerade das Göttliche am ehesten verkennt. Die Vermessenheit der Semele, die Neugier der Psyche entspringen demselben Born. Es ist die Menschheit, die den Heiland, der mitten unter ihr wandelt, ans Kreuz schlägt und damit noch ein gutes Werk zu tun vermeint. Ihr Schicksal, so trostlos es ist, läßt uns nicht einmal Raum für ein reinigendes Mitleid. Wir bejammern sie, ohne uns an dieser Trauer zu erheben und zu läutern. Sie hat ihre Strafe verdient, und es wird wenige geben, die sie zu hart finden. Ein gewöhnlicher Maßstab verfängt hier nicht. Sie muß an dem Wunder gemessen werden, das sich um ihretwillen auf die Erde gesenkt hat, an der Gnade, die sie verraten hat. Denn das hat sie getan. Sie hat ein Verbrechen an allen Mitlebenden begangen. Sie hat den herrlichen Abgesandten des lichten Reichs aus dem Kreise der gewöhnlichen Sterblichen hinweggescheucht und die Welt damit ihrer Sonne und ihres Horts beraubt. Ihre Schuld wächst nur, je fester man sie ins Auge faßt. Ihr Ende müßte Verzweiflung sein, und wiederum nur Gnade bringt ihr ein rascher Tod.

Zu allem Überfluß bekräftigt Wagner diese einzig mögliche und selbstverständliche Auffassung der Handlung noch durch seine eigenen Worte. Denn als Lohengrin sich anschickt, Elsa für immer zu verlassen, ruft sie verzweifelnd:

Bist du so göttlich als ich dich erkannt,
Sei Gottes Gnade nicht aus dir verbannt!

Büßt sie in Jammer ihre schwere Schuld,
Nicht flieh' die Ärmste deiner Nähe Huld!

Und er entgegnet:

Nur eine Strafe gibts für dein Vergehen —
Ach, mich wie dich trifft ihre herbe Pein!
Getrennt, geschieden sollen wir uns sehen,
Dies muß die Strafe, dies die Buße sein.

Das ist doch gewiß übermäßig, sogar lehrhaft deutlich. Überdies hat Wagner noch in einem Brief an Prof. Dr. Ed. Franck in Berlin vom 30. Mai 1846 die Trennung von Lohengrin ausdrücklich als die allerdings härteste, aber auch unerläßlichste Strafe für Elsa bezeichnet.

Sieht man von den oben geäußerten geringfügigen Bedenken ab, dann stellt sich der „Lohengrin" als ein wahrhaft klassisches Werk dar, in welchem alle Kräfte im wundervollsten Gleichgewicht stehen, vom schönsten Maß geordnet und gehalten. Jene Bedenken gelten im wesentlichen einigen kleinen ökonomischen Mängeln und dem Vorhandensein unmusikalischen Expositions- und Erklärungsdetails, das sich in gleichem Maße in dem rein musik-dramatisch betrachtet höher stehenden „Tannhäuser" nicht findet. Sie sind und bleiben aber gering, und ein größeres, das dem Werk in dieser Beziehung drohte, hat Wagner selbst noch rechtzeitig abgewandt. Lohengrins großer Erzählung im dritten Akt „In fernem Land, unnahbar euren Schritten" folgt im Originalmanuskript ein zweiter Teil, den Richard Pohl in seinem Buch „Richard Wagner" mitteilt. Nur ein einziges Mal, bei der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar ist er gesungen, fortan aber, da der Sänger, der seiner Ausdauer mißtraute, die Streichung des Satzes dringend verlangte, beseitigt worden und weder in die gestochene Partitur noch in die Gesammelten Werke herübergenommen. Wagner hat recht daran getan, denn erstens würde es wenige Sänger geben, die die ganze Partie andernfalls ohne Erschöpfung zu Ende führen könnten, dann aber empfiehlt sich der Strich auch schon um des breiten Aufklärichts willen, das die weggefallenen Worte bringen. Daß Lohengrin, indem

er uns seine geheimnisvolle Herkunft verkündete, von den Wonnen der Gralsgenossenschaft singen und sagen mußte, verstand sich von selbst; denn dahin drängte alle Erwartung, das war der Quell, aus dem die Wunder der Errettung Elsas, der Besiegung Telramunds, der Schwanenfahrt flossen, und dieser Quell rann selbst so durch und durch musikalisch, daß wir auch nicht die geringste Anwandlung von Ermüdung spüren, dem köstlichen Satz vielmehr von Anfang bis zu Ende mit ebensolcher Aufmerksamkeit auf seine sachlichen Enthüllungen folgen, wie wir uns seinem musikalischen Zauber willig, ja willenlos hingeben. Mit den Worten:

Mein Vater Parzival trägt seine Krone,
Sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt —

wissen wir aber auch alles, was uns zu wissen frommt; eine Steigerung dieser Erzählung ist nicht mehr möglich, jetzt mußte das unmittelbar dramatische Leben der Handlung weiterfluten, um uns aufs neue und gewaltiger mitzureißen.

Was aber folgt dieser Erzählung in der ersten Fassung?

„Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
Daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
Daß fern wo eine Magd in Drangsal wär.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
Wohin ein Streiter zu entsenden sei —
Da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
Zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
Nahm ihn in Diensten nach des Grales Spruch:
Denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
Woher zu uns der Klage Rufen kam,
Denn durch den Gral war ich erwählt zum Streiten,
Darum ich mutig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
Hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
Bis er zu euch ans Ufer mich getragen,
Wo ihr in Gott mich alle landen saht.

Das ist uns, die wir bereits die wunderbare Sendung Lohengrins kennen, zu erfahren vollkommen gleichgültig, das widerspricht der Knappheit, die der dramatische Fortschritt fordert, ebenso wie den Gesetzen der Steigerung. Da wir einmal wissen, daß Lohengrin durch ein göttliches Wunder zu uns gelangt, da wir den Schwan, der ihn ans Land zog, mit Augen gesehen, können uns die näheren Umstände seiner Berufung und Einschiffung nicht mehr interessieren, und selbst die kleine, dem mittelalterlichen Gedicht entnommene Betschelle Elsas, deren Geläut man auf dem Monsalvat vernimmt, verfehlt in ihrer genrehaften Niedlichkeit an dieser Stelle, nachdem wir das Größere und Wichtigere schon wissen, ihre Wirkung. Zudem sind die Verse dieses Abschnittes sehr unglücklich. Sie wimmeln von Flickwörtern („Daraus im Tempel wir „sogleich" vernommen" — „Wo ihr in Gott mich „alle" landen saht"), Härten und Trivialitäten („Daß fern wo eine Magd in Drangsal wär" — „Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch" —) und verletzen durch häßliche, undeutsche und undichterische Inversionen, die noch niemals der Stolz eines wirklichen Poeten gewesen sind: „Da auf der Flut wir einen Schwan erblickten" statt „Da erblickten wir auf der Flut einen Schwan" u. dgl. Es sprachen also Gründe genug für die Entfernung derselben. Daß auch die folgenden Sätze auf den Bühnen vielfach gekürzt werden, mag seinen Grund in der Annahme haben, daß die Handlung zum Ende dränge, und wenigstens ich kann nicht leugnen, daß mir der Dialog Lohengrins und Elsas bis zu dem Ausruf des Chors „Der Schwan! der Schwan!" entbehrlich dünkt, denn er zerrt die Entscheidung fruchtlos nur hinaus und meldet uns nichts, was wir nicht schon wüßten, errieten und sofort leibhaftig vor uns sähen. An Elsas Leid und Bußbereitschaft zweifelt ohnedies kein Mensch.

Im übrigen ist der Organismus des Werkes nicht genug zu bewundern. Der Bau der beiden ersten Akte ist von einer architektonischen Meisterschaft, die die Erinnerung an die mächtigsten Theaterscenen des klassischen Dramas nicht zu ihrem Nachteil wachruft. Die großartige Steigerung des ersten bis zu dem Erscheinen

des Retters empfindet man allein schon bei der Lektüre, ohne die gewaltige Hilfe der Musik, die sie einzig macht, und ihre Kunst erscheint uns riesenhaft, wenn man die verwandte Scene aus Marschners „Templer und Jüdin“ danebenhält. Marschner hat vielleicht nie etwas Besseres komponiert als diese; das fromme Gottvertrauen der Dulderin Rebekka findet einen ebenso wahren und ergreifenden Ausdruck wie Bois Guilberts wahnwitzige Erregung und Zerrüttung, auch fehlt es dem Text nicht an dramatischem Interesse. Dennoch kommt es zu keinem großen Eindruck, weil die Empfindungen weder durch den Librettisten noch durch den Komponisten zugleich mit dem Handlungsfluß in ein gemeinsames Bett gelenkt sind. Der Stoff zerbricht in hundert kleine Splitter, und auch da, wo er sich in breiteren Flächen darbot, hat der Tondichter ihn nicht dramatisch zu gestalten und zu fassen vermocht — während sich im ersten Akt des „Lohengrin“ alle Seitenarme, alle Bäche und Kanäle in den gemeinsamen Strom ergießen, der immer mächtiger, immer voller dahinschwillt, um mit dithyrambischem Rauschen in den Jubel zu münden, der unerschöpflich sein dürfte, wie der Schluß der neunten oder der C-Moll-Symphonie oder des „Fidelio“, wie alle jene großen Finales, die auf den Wellen der Freude geradenwegs in die Ewigkeit zu brechen scheinen und die kein Ende nehmen würden, wenn die Zeit und die Erdenschranken nicht ihr Recht forderten. Fast von gleicher Macht und Fülle ist der zweite Akt mit seinen beiden retardierenden Momenten, Ortruds Kampf um den Vortritt, Telramunds Verdächtigung Lohengrins, und entbehrt der dritte der gleichen Geschlossenheit, so besitzt er dafür in dem Duett der Neuvermählten eine Scene, die in psychologischer, dramatischer und musikalischer Beziehung auf dem höchsten Gipfel steht und die in keinem der berühmten und unberühmten Auftritte, in denen die ewigen Fragen zwischen Mann und Weib ausgetragen werden, ein Vorbild besitzt. Alles ist hier im kühnsten Sinne Wagners ausschließliches Eigentum: auch der poetische Ausdruck, der zwar, ganz für sich betrachtet, nur von halbem Wert, mit Rücksicht auf die Musik aber, für die er doch bestimmt, mustergültig und jedenfalls von so dichterischer

Haltung und so schön ist, wie er in keinem der älteren Opernbücher, auch im „Tannhäuser“ nicht anzutreffen ist.

Die Musik aber ist im „Lohengrin“ der müheloſe Ausfluß des Genius, der durch keinen fremden Tropfen in seinem Blut mehr beunruhigt, sich ganz erkannt und gefunden hat, des Genius, der im Besitz des Zauberstabes Prosperos jeder Regung, jedem Wunsche zum Ausdruck verhelfen kann. „Schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen“ — es ist so oft citiert, dies Schillersche Wort, und doch spricht kein anderes die ideale Vollkommenheit des Kunstwerkes knapper und schöner aus, denn hier zeugt ein Genius von der Welt, aus der er selber stammt. Jetzt erst ist Wagner völlig original, jetzt erst trägt jeder Takt die Züge seines Antlitzes, und wenn es im „Tannhäuser“ noch harte und widerstrebende Partien gab, in denen der Geist mit dem Stoff rang, dann wallt im „Lohengrin“ eine Welt von Wohllaut, und auch über dem Düstern und Grauenvollen liegt der Glanz der Schönheit. Niemand als Wagner hätte auch nur zwei Taktreihen in Elsas Traumerzählung schreiben können, niemand als er den Abschied Lohengrins von seinem Schwan, das Gebet des Königs, die wunderbare Stelle „Es gibt ein Glück, das ohne Reu' “— und so fort bis zum Ende. Dergleichen läßt sich nicht umschreiben. Das wahrhaft Ursprüngliche ist eben immer einzig und kann nicht verglichen werden. Goethes „Veilchen“ konnte niemand als er dichten, niemand als Schiller den wundervollen „Spaziergang“; jede Zeile verkündet ihren Schöpfer, aber darstellbar ist dieser Zug der Ureigentümlichkeit sowenig, wie wir ein Antlitz beschreiben können.

Aber nicht nur in der Freiheit der ursprünglichen Erfindung, auch in der Vollendung des Rüstzeugs, das seine musikalischen Gedanken und Gefühle zu tragen bestimmt war, zeigt Wagner sich im „Lohengrin“ von jeder Haft und Klammer frei auf dem Gipfel seines Wollens und Könnens. Was er in seinen theoretischen Schriften niederlegte, tritt zwar in keinem seiner Werke vollständig rein und restlos auf, aber „Lohengrin“ ist dasjenige, welches seine Technik zum ersten Male ganz ausgereift und durchgebildet, nicht auf die Spitze

getrieben, sondern maßvoll angewandt und eben dadurch in ihrer hohen künstlerischen Bedeutung und Berechtigung zeigt. Musiker und Dramatiker reichen sich in ihrer Anwendung im „Lohengrin" beständig die Hand. Die melodische Erfindung steht bei ihm im engsten Bunde mit einer harmonischen Behandlung, die auf den ersten Blick durch ihre unablässige Modulation den Eindruck unmusikalischer, krampfhafter Unruhe machen könnte, die aber von der Melodie kurzweg diktiert und, ohne Rücksicht auf die Tonleiter, auf Vorzeichen, Kreuze und den gehört, das Natürlichste ist, was gedacht werden kann. Man darf mit Liszt an die Stelle der Elsa erinnern:

Mit züchtigem Gebahren
Gab Tröstung er mir ein,
Des Ritters will ich wahren,
Er soll mein Streiter sein.

Hier eilt die Harmonie in rascher Folge von As-Dur durch Fes-Dur (E-Dur), Ces-Dur (H-Dur) nach D-Dur, um von dort durch D-Moll, F-Dur, B-Moll nach As-Dur zurückzukehren, wovon sie ausging. Und dabei fließt alles so einfach und spiegelglatt, daß man, ohne die Noten zu kennen, von der harmonischen Reise, die man in diesen wenigen Takten zurücklegt, gar keine Vorstellung bekommt. Die Stelle führt uns deutlich zu Gemüte, daß die Vorzeichen der Skalen wie die Taktmessungen nur Hilfen für das musikalische Verständnis, Schulregeln, nicht aber ewige Gesetze sind, Formeln, in die man den unerschöpflichen Strom der Musik hat bannen müssen, weil man ihn auf diese Weise besser bezeichnen und begreifen kann. Was müßte das aber für ein Narr sein, der glaubte, jedes Wandeln außerhalb dieser engen Ufer sei ein Verbrechen gegen den heiligen Geist der Kunst! Im Gegenteil, der Fluß, der auf den Höhen entspringt, die der Sonne am nächsten sind, kehrt sich an keine künstlichen Dämme, er bahnt sich seinen Weg und schafft sich seine Grenzen selbst. Die Windung, die bei einem künstlichen Kanal albern und sinnlos erscheinen würde, ist bei dem freien Strom, schön und kühn geschwungen, das Zeichen seiner Freiheit. In der Modulation, die bei dem Pedanten gesucht und kniffflich wird, weil ihr der Lebensodem

der Schönheit und Wahrheit fehlt, bewegt sich der Genius leicht und spielend, und alles ist an ihm Natur und Anmut zugleich.

Man kann übrigens sehr anziehende Beobachtungen machen, wenn man mit der genannten Stelle zwei berühmte Beispiele vergleicht, die mit ihr die rasche, rastlose Modulation gemein haben: aus dem Pilgerchor des „Tannhäuser" den Passus „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last" (der in der Ouvertüre mit der ganzen Weise bereits gehört ist), aus dem „Fidelio" den berühmten in Florestans Arie „Der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich". Alle drei sind so charakteristisch wie der dramatische Inhalt sie verlangt. In Elsas Gesang ist alles quellende Weichheit, schwärmerischer Glanz. In der Stelle des Pilgerchors, deren Modulation gleichfalls in den trefflichsten Fluß gebracht ist, ächzt die Melodie schweratmend vorwärts, als gelte es Lasten zu heben, und durch die chromatisch absteigenden Noten weht es wie Seufzer und Schmerzensrufe. Im „Fidelio" aber schreitet die Harmonie mit der Melodie gewaltsam, ohne Verbindung, ruckweise von Staffel zu Staffel, wie es dem überreizten Geist entspricht, der sich mit einer übermenschlichen, vom Wahnsinn gestreiften Anstrengung der Phantasie dem Kerkerelend entrafft.

Wagners theoretische Schriften waren noch nicht erschienen, als er den „Lohengrin" komponierte, aber auch die mehr verstandesmäßig errungenen Mittel seiner Technik erscheinen in ihm bereits völlig entwickelt. Das Orchester hat mit ihm aufgehört, nur die Begleitung für die Singstimme abzugeben, es gewinnt den symphonischen Charakter, den es in „Tristan und Isolde" am ausgeprägtesten erhalten hat, und vermittelt den Hörern unablässig auch die unausgesprochenen Empfindungen der dramatischen Gestalten: recht eigentlich der Herzenskündiger derselben, der große Dolmetsch, der dem Chor der griechischen Tragödie gleicht. Über die prinzipielle Bedeutung dieser großartigen Neuerung zu reden, gibt der „Tristan" die bessere Veranlassung; nur das möge hier gesagt sein: daß das Orchester im „Lohengrin" diese wichtige Rolle schlechterdings nie auf Kosten der Singstimme spielt, wie es in Wagners späteren

Werken des öfteren der Fall ist. Trefflicher können sich dramatische Deklamation, gesanglicher Fluß und Wohllaut und die Instrumentation nicht die Wage halten als hier. Auch das berühmte Mittel, das Wagner sich bei der Stellung, die er dem Orchester anwies, ganz wie von selbst erwählte, ja erwählen mußte, das Mittel der sogenannten Leitmotive tritt hier ohne alle Aufdringlichkeit, lichtvoll, die dramatische Situation erhellend und verschärfend, aber niemals mechanisch auf. Diese Gefahr des Aufdringlichen und Mechanischen aber läge nahe genug. Die Leitmotive, so viel gepriesen und so viel verschrieen, können, rein äußerlich angewandt, mehr ein Beweis von Geistlosigkeit als von Geist sein, und daß gerade die musikalischen Laien sich an ihnen so sehr erbauen, dürfte gegen sie mißtrauisch stimmen. Man weiß denn ja auch, daß törichte Nachahmer des Meisters, ohne Schöpferkraft, ohne heiße Mitempfindung für ihre Gestalten, diesen ein Leitmotiv wie ein Signalement anhängen. Erscheinen sie, so erscheint auch ihr Motiv. Sie schleppen es mit sich herum wie der Tiger die Tonne auf dem bekannten Münchener Bilderbogen vom Steuermann und Kapitän: Hört der Laie das Motiv im Orchester erklingen, dann freut er sich dieser Verdeutlichung, während der musikalisch Gebildete vielleicht über die Armut der Erfindung des Komponisten staunt und ganz ohne Befriedigung bleibt, wenn nicht das Motiv selbst musikalische Reize besitzt.

Es bedarf für die Eingeweihten keiner besonderen Betonung, daß Wagner von einer so plumpen und leeren Verwendung der Leitmotive nichts weiß. Gelegentlich verwendet er sie zwar auch zur äußeren Einführung einer dramatischen Gestalt, und den Hunding in der „Walküre" verkündigt und verfolgt das an sich so ungemein prägnante, „den Wälsungen feindliche" Motiv für mein Gefühl zu stark — zu stark zumal bei seinem ersten Erscheinen hinter der Scene, das doch lediglich äußerlich, bislang ohne jede Beziehung zum Siegmund ist, den er auch dann, als er ihn an seinem Herd erblickt, noch nicht kennt. Solchen bloß äußeren Anzeigen dienen aber — nochmals sei es ausgesprochen — Wagners Leitmotive in den allerseltensten Fällen. Weder Lohengrin noch Elsa, weder Ortrud,

Telramund noch der König haben ein sie steckbriefgleich verfolgendes Motiv, das von ihnen unzertrennlich wäre. Alles, was Lohengrin empfindet und vollbringt, alles, was ihn umgibt und zu ihm gehört, ist zwar in den goldenen Schimmer der Gralsmelodien getaucht, die wir aus dem Vorspiel kennen — aber das ist auch ganz natürlich, denn dies ist der Bronnen, aus dem seine Seele trinkt, mit dem er gesalbt und geweiht ist. Er mag darum dem Schwan sein Abschiedswort zurufen oder Elsa mit dem ersten Wort begrüßen: dieser Glanz verläßt ihn nie, aber anstatt zu einem Heiligenschein erstarrt zu sein, (ein festes, unveränderliches Motiv) wallt und wechselt er beständig und zeigt den Reichtum der Wagnerschen Melodik in seiner ganzen Schmiegsamkeit, in seiner ganzen bewundernswerten Ausdehnung. Nebenbei kennzeichnet den Lohengrin wohl noch seine eigene ritterliche musikalische Figur, aber auch die Verwendung dieser entspringt tieferen psychologischen Gesetzen. Elsa hat ihren Retter im magnetischen Schlaf gesehen und, wie sie dem König und den Edlen verkünden will, wie ihr geschehen, wird ihrem inneren Auge ganz begreiflicherweise das Bild aufs neue lebendig. Mit welchen Mitteln wäre dieser Vorgang aber auszudrücken? Was sie von dem Angeschauten in Worte umsetzt, können nicht mehr als Versuche sein, leere Umschreibungen, die kein Bild geben — denn wem wäre es gelungen, einem andern eine Physiognomie, einen Menschen kenntlich zu beschreiben? Da tritt das Orchester als der echte und rechte Herzenskündiger ein. Während die Sprache nur stammelt, lockt es das Bild, das Elsa im Innersten der Seele trägt, sanft an die Außenwelt und baut auf dem — nennen wir es einmal so — dem Motiv des Lohengrin den ganz entzückenden Satz, der die Vision darstellt. Und als Elsa nun von aller Welt verlassen vergebens des Kämpfers geharrt, als sie mit Gott ringt und selbst in der höchsten Not die selige Gewißheit der nahen Hilfe nicht verliert — da setzt plötzlich dasselbe glänzende Motiv, das wir aus der Traumerzählung bereits kennen, im Orchester ein, schwillt näher und näher, während auf der Schelde der Schwan mit dem zaubervollen Nachen die Furchen zieht, und als das Gefährt mit dem silbergerüsteten Recken ganz nahe gekommen

ist, da schmettert es im Fortissimo ins Land hinein: eine Wirkung ohnegleichen! Und was kann es Einfacheres geben? Von der bloßen Erzählung seines wunderbaren Nahens bis zu dieser greifbaren Gewähr der eigenen Augen — welche Steigerung! Und durch welch anderes Mittel als das Leitmotiv hätte sie ähnlich erreicht werden können?

Und von gleicher Kraft und Schönheit ist die Wiederkehr und Verwendung aller übrigen Motive. Ehe Elsa die verhängnisvolle Frage tut, stellt sich drohend vor sie noch einmal das Motiv der Bedingung, unter der Lohengrin ihr einst die Rettung und sich selbst, seine Liebe, sein Herz und seine Hand gebracht.

Nie sollst du mich befragen,
Noch Wissens Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt
Noch wie mein Nam' und Art.

Schon einmal hatte es sie geängstet: als Ortrud ihr im Dunkel der Mitternacht den verräterischen Rat raunte. Schon damals zog das Orchester den Schleier von ihrem Herzen, als es das Motiv wiederholte. Und als sie mit dem herrlichen Gatten die Stufen zum Münster beschritten, beglückt und doch verwirrt, als sie sich nach dem dunklen Paar noch einmal wendet und ihr Blick auf die triumphierende Ortrud fällt, da erdröhnt es im Orchester machtvoll, im düsteren Gepränge der Trompeten und Posaunen, als sei der Sieg der Hölle bereits entschieden. Man sieht, daß man Motive, in dieser Art gebraucht, kaum mehr „Leitmotive" nennen darf. Sie dienen zur Erklärung und Verdeutlichung innerer Vorgänge und sind von der Person viel weniger abhängig als von dem Affekt, zeige er sich, bei wem er wolle, und der geistigen Beziehung. Hat das gleiche Motiv doch auch Ortrud und Telramund schon beschäftigt, als sie brütend, in sich gekehrt auf der Kirchentreppe saßen. Da zog es durch die Gedanken des unheimlichen Weibes: dieses Frageverbot ist das Siegfriedsmal des Helden, hier gilt es einzusetzen, um ihn und Elsa zu zerstören! Und das zweite Motiv, das sich in dieser grauen- und ahnungsvollen Scene in den Violoncellen schlangen-

gleich ringelt — es gehört keineswegs Telramund und seiner Gattin ausschließlich an. Es ist ein Motiv, das mit der Schlangengestalt auch Schlangengewalt hat, ein Motiv des Zweifels, der Verführung und des bösen Rats. Darum tritt es, als Ortrud Elsa zu umgarnen trachtet, wieder auf, und es weicht von jener zu dieser, als Elsa selbst während der Anklagen Telramunds von Zweifeln ergriffen wird und „in heftigem inneren Kampfe vor sich hinstarrt". („Elsa, wie seh' ich sie erbeben"). Vollends die zweite Hälfte der Scene im Brautgemach ist ganz von diesem Motiv erfüllt: denn jetzt gewinnt der Zweifel über Elsa eine beständig wachsende Gewalt, der sie mit den Worten „Hilf Gott, was muß ich hören" nicht wieder losläßt; sie nimmt das Motiv darum sogar in ihrem Gesange auf („Wie soll ich Ärmste glauben, dir g'nüge meine Treu"?) und treibt auf seinen Krümmen dem tragischen Ende zu. Das ist alles von größter Eindringlichkeit und fern von jedem Raffinement. Und muß man auch zugeben, daß eine solche Verwertung der Motive kein rein musikalischer Prozeß ist — was verschlägt das? Die Oper, das Musikdrama besteht auch nicht lediglich aus Musik. Es folgt eben zugleich dramatischen Gesetzen, und ohne einen Plan, eine organisierte Arbeit, einen Kalkul ist ein Drama undenkbar. Was verschlägt es vollends, wenn die Motive selbst so musikalisch und wohllautend wie möglich und eben die ungerufenen Eingebungen des Genius sind? Und wer möchte sich gegen den Ausklang der eben genannten Scene mit einem kalten Raisonnement wenden? Hier reden die wiederkehrenden Motive eine Sprache für sich, die an das tiefste Herz greift. Wenn das junge Glück der beiden zertreten im Staube liegt, setzt im Orchester die wonnige Weise ein „Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen" und durchschauert uns angesichts der jähen Zertrümmerung dieser Seligkeit mit ihrer Rückerinnerung stärker, als es ein Wort zu tun vermöchte. Ebenso beredt ist das Motiv, das an Lohengrins Zweikampf mit dem jetzt erschlagenen Telramund mahnt, und ganz eigen und leidvoll nimmt sich jetzt in Lohengrins Munde das Motiv des Frageverbots aus, dem die Holzbläser ein klagendes Echo nachrufen.

Ich wüßte in Wahrheit nicht, was an der Verwendung eines bestimmten Motivs in so musikalischer, dramatischer, in so beständig sinnvoller und dabei maßvoller Weise auszusetzen sein könnte. Es sind zwar auch vor Wagner Opern geschrieben worden, unsterbliche Meisterwerke sogar, und diese haben des Leitmotivs entraten können. Es ist also entbehrlich. Ganz wohl. Aber man darf doch mit ruhigem Blut behaupten, daß es trotz der wundervollen Stoffe einiger unserer klassischen Schöpfungen vorab noch keine gegeben hatte, die so durchweg als dramatisches Ganze organisiert, in allen Teilen verbunden und in den Details so reichhaltig gewesen wären wie Wagners „Tannhäuser" und sein „Lohengrin". Wäre der „Don Juan", der doch ein unschätzbares und vielleicht das beneidenswerteste Sujet der Welt besitzt, nicht in der Mitte so halt- und wahllos auseinandergebröckelt — wer weiß, was Mozart getan hätte? Ist er es doch, der das Degengeschwirre, unter dem der Komtur sein Leben einbüßt, in der Schlußscene in den Bässen wiederkehren läßt, mit fühlbarer Absicht, im größten dramatischen Sinne. Also liegen hier die Keime. Daß diese bei Weber ausschlugen, ist bekannt. Die unvergleichliche Wiederkehr des Gelächters und Gespöttes der Bauern bei Maxens Zaudern, die Wolfsschlucht zu betreten (nach der Stelle „Rotgraue narb'ge Zweige strecken nach mir die Riesenfaust") spricht mit noch lauterer Zunge als das musikalisch nicht sonderlich kenntliche Motiv des Zweikampfs im „Don Juan". Es ist ein Erinnerungsmotiv von lichtvollster Klarheit. Und so kehrt auch das unheimliche a der Pauken und der Bässe, das wir aus dem Adagio der Ouvertüre und der Wolfsschlucht bereits zur Genüge kennen, wieder, wenn Caspar sich im Blute wälzt und wenn der Böse hinter ihm erscheint, um seine Rechte geltend zu machen. In der „Euryanthe" wandelt der Meister mit noch kenntlicherer Absicht die gleiche Bahn, und Marschner tut es ihm nach. Man achte im „Heiling" nur auf jene Scene, in der die geängstete Anna der Mutter und dem Geliebten das dunkle Geheimnis von Heilings Abkunft enthüllt: wie da das Motiv der Geistererscheinung im Walde mit ihren Drohungen und Weherufen wiederkehrt. Je mehr die

einzelnen Glieder der Opernbehandlung zu dramatischer und psychologischer Verkettung ineinandergreifen, desto näher scheint die Wiederkehr gewisser Motive zu liegen: das Prinzip des Leitmotivs also, wenn man es einmal so nennen will. Daß auch ohne seine Hilfe die genialsten musikalischen und dramatischen Griffe getan werden konnten, wissen wir alle, und Beethovens „Fidelio" bleibt auch ohne Leitmotiv die Bewunderung und Liebe der Welt. Aber, wenn es entbehrlich ist, ist es darum verwerflich? Es ist ein technisches Hilfsmittel, wie sie auf seine Weise ein jeder Künstler besitzt, und überdies eins, das der Oper neue Wege gewiesen, neue Reiche erschlossen hat. Und gesetzt einmal, die Schätze, die mit diesem Zauberstab in Zukunft gehoben würden, lohnten der Mühe nicht — hätte ihn Wagner darum nicht gebrauchen sollen, er, dem er so köstliche Gaben zutrug? Rafael, Michel Angelo und Peter Vischer, Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller, ein jeder hat seine besondere Technik, warum nicht auch Wagner die seine? Es ist doch wohl die bescheidenste Forderung, die man stellen kann. Sie erblickt in dem Leitmotiv nicht das technische Rüstzeug κατ' ἐξοχήν, aber sie fordert (zum mindesten!) die unumschränkte Freiheit seines Gebrauchs. Es werden Zeiten kommen, die es wieder fahren lassen, Zeiten, die an die Stelle der Wagnerschen Form eine neue setzen, und diese wird wieder ein Genius füllen wie die jetzige und die vergangene. Aber diese Einsicht kann doch nicht zur Verwerfung gerade dieses Mittels führen. Vordem herrschte die Arienform, jetzt herrscht der dramatisch-musikalische Dialog und das Prinzip der Leitmotive. Jede Form hat ihre individuelle, ihre historische, ihre künstlerische Berechtigung, jede kann das Gefäß werden, das den Geist aufnimmt. Jetzt herrscht die Form Wagners, und wir wollen ihm danken, daß er mit ihr dem künstlerischen Leben neue Triebkraft gegeben hat.

Es ließe sich noch vieles darüber sagen, und die späteren Werke Wagners geben Gelegenheit dazu. Aber dem „Lohengrin" gegenüber verstummt das Wort, wie jedem Werke gegenüber, das uns durch sein harmonisches Gleichgewicht bezwingt. Eben wo kein Faktor sich vordrängt, möchte man auch keinen hervorzerren und zergliedern:

denn ein jeder, Wort und Ton, Gesang und Orchester, Melodik und Deklamation haben im „Lohengrin“ ihren gemessenen Platz, und aus allem ist ein Ganzes geworden, das jeder Pointe der Handlung und jedem Empfindungsausdruck den richtigsten, hinreißendsten Ausdruck gibt: der süßen, träumerischen Schwärmerei, dem Gefühl gekränkter Ehre, dem Haß, dem Neid und der Verzweiflung. Allerdings hat Wagner hier, wie Goethe es in der „Iphigenie“ und im „Tasso“, Schiller in der „Jungfrau“ und im „Tell“ getan, seine wundervoll durchgebildete Tonsprache all seinen Geschöpfen gleichermaßen in den Mund gelegt, und selbst Grimm und Fanatismus werden durch sie noch geadelt. An charakteristischem Ausdruck, der mit der Gestalt wechselt, sind dem „Lohengrin“ „Tannhäuser“, „Tristan“ die „Meistersinger“ und der Nibelungenring“ darum überlegen. Wolfram singt in einem anderen Stil als der Landgraf, Tannhäuser und Biterolf, auch wenn alle verwandte Gefühle äußern. Diesen Unterschied finde ich im „Lohengrin“ nicht. Aber sein Mangel wiegt mir leicht, da die Gestalten des „Lohengrin“ kaum je in die Lage kommen, gewissermaßen in den Gefühlskreis der anderen hinüberzugreifen. Elsa ist immer, auch in ihrem Jammer, schwärmerische Verzückung, Lohengrin stets, in Zartheit und Kraft, in Liebe und Strenge, der lichtumflossene Held des Gral, Telramund immer der Ritter, dem der Glanz seines Ehrenschildes über alles geht, Ortrud die ränkevolle, gottverleugnende, listige Zauberin. Und da der Meister all diesen Empfindungen Ausdruck verleihen konnte, gewinnt es doch wieder den Anschein, als seien die Gestalten auch im musikalischen Stil und der Ausdrucksweise charakteristisch unterschieden. Selbst der König (eine ziemlich blasse Figur) gewinnt uns bei dieser Unterstellung durch seine Frömmigkeit und väterliche Güte. Und wenn die Schatten älterer dramatischer Wesen durch das Werk ziehen, so fällt der Vergleich doch nicht zu Wagners Nachteil aus. Und sollten jemanden Lysiart und Eglantine, die Ahnen Telramunds und Ortruds, schärfer umrissen erscheinen — aus einer edleren Tonflut als aus der Wagners haben jene nicht schöpfen können. Es ist, als hätte sich der rote Schimmer des Gral auch über die Sünder

ergossen. Der Heerrufer, die Chöre — alles ist Klang und Wohllaut. Das Werk soll sich zeigen, das mit architektonischer und dramatischer Größe eine solche Fülle von Musik verbindet. Diese Harmonie ist es, die den „Lohengrin“ einzig macht. Es ist Wagners klassisches Werk.

Die erste Note des „Lohengrin“ schrieb der Meister, der mit der Komposition des dritten Aktes begann, am 9. September 1846 nieder. Am 2. August 1847 war das ganze Werk vollendet. Wagner war damals noch Kapellmeister am Dresdener Hoftheater. Aber nicht an der Stätte seiner Wirksamkeit sollte er sein Werk zum ersten Male zur Aufführung bringen wie den „Rienzi“, den „Holländer“ und „Tannhäuser“. Es mußten Jahre vergehen, bis der Meister es überhaupt sehen und hören konnte, lange nachdem es seinen Eroberungszug durch Deutschland angetreten. Die Widerhaarigkeit der obersten Theaterleitung bereitete ihm Schwierigkeiten aller Art, und seine Teilnahme an der Revolution kostete ihn „freudlose Tage der Verbannung“. Er lebte zu Paris im Exil, nachdem er die Partitur des „Lohengrin“ in Liszts Hände gelegt hatte.

Sie konnte keiner treueren und sorgsameren Hut anvertraut sein, und ich glaube, daß Liszts tapferes, opferfreudiges und liebevolles Vorkämpfertum für den jüngeren Freund und Genossen ihm in der Musikgeschichte ein ewiges Andenken sichern wird. Die gewaltige Kunst, mit der er als souveräner Beherrscher des Klaviers die Welt bezauberte, ist mit ihm dahingegangen und in der Erinnerung nicht zu bewahren. Seine Transskriptionen machen der Virtuosität zwar zu schaffen, aber den Werken, die sie umschreiben, tun sie nur zu oft Gewalt und Unrecht an, in seinen eigenen Schöpfungen kämpft eine gewisse ausschweifende, barocke, oft große und kühne Phantasie mit einem auffallenden Mangel an Gestaltungskraft, und keine künstliche Pflege vermag ihnen das fehlende Leben einzuhauchen. Bald werden sie wieder vergessen sein. Das aber, was Liszt an Wagner und seinen Musikdramen getan, wird bleiben und dem gleich geachtet werden, womit der unglückliche Bayernkönig seine die Kunstwelt bewegenden Pläne immer aufs neue bereitwillig gefördert hat.

Am 28. August 1850 (bei Gelegenheit der Goethe- und Herderfeier) brachte Liszt den „Lohengrin“ in Weimar zur ersten Aufführung. Man hat diesen Tag nicht mit Unrecht die Werdezeit der Opernreform genannt, denn jetzt erst, mit diesem Werke, kam den Freunden und Gegnern die ganze prinzipielle Bedeutung des Wagnerschen Schaffens zum vollen Bewußtsein; jetzt mehrten sich die Angriffe und bewehrten sich mit den Waffen des Neides und der Bosheit, jetzt bedurfte der von seinem Wirken verjagte Mann der Liebe der Freunde doppelt, damit die Keime, die er ausgestreut, nicht verwahrlosten — und dieser Freund, dieser sorgliche Gärtner ist Liszt ihm gewesen. Nur langsam schritt der Gralsritter voran, und selbst der größte Erfolg, die wärmste Begeisterung der Hörer brachten die Zweifel nicht zum Schweigen. Man schüttelte über die Kapellmeister, die sich ihn zum Benefiz wählten, den Kopf und sah in ihm weniger ein bahnbrechendes Werk denn eine interessante Kuriosität etwa in der Art der „Sieben Todsünden“ von Adalbert von Goldschmidt. Wagner selbst zweifelte an seiner Ausbreitung, wie das Schreiben, das er vor der Weimarer Aufführung an den dortigen Regisseur Genast richtete, beweist, denn „Glauben Sie wirklich“, heißt es dort, „daß meinen Opern und meiner Richtung überhaupt die Thätigkeit innewohne, sich verbreitete Geltung auf einem Boden zu verschaffen, der seiner Natur nach gerade das reine Gegentheil von dem producirt, was auf dem Boden meiner Anschauung wächst? Glauben Sie, daß mein Lohengrin je irgendwo anders noch aufgeführt werde als in Weimar, und zwar auch da gerade nur so lange, als ein Kreis energischer Freunde dort so vereinigt bleibt, als zu meinem Glück eben jetzt der Fall ist?“

Die Zweifel waren nur zu begreiflich, denn die Herrschaft der Ausländerei stand damals in schönster Blüte. Wir fühlen ja noch heutzutage das „unabweisliche Bedürfnis“, das Schauspielrepertoire einer Woche aus Shakespeare, Calderon, Molière, Ibsen, Molbech, Turgenjeff und irgend einem deutschen Dramatiker zusammenzustellen, und wenn in der Oper ein so tolles Bunterlei wie in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren auf den Bühnen nicht mehr

anzutreffen ist, so hat das seinen Grund lediglich darin, daß Wagners Genius inzwischen die Zügel der Regierung ergriffen hat. Damals aber stand Rossinis Ruhm, der die Sterne des herrlichen Carl Maria von Weber zu dessen Lebzeiten so oft verdunkelte, im Zenith, und der Deutsch-Franzose Meyerbeer mit dem italienischen Vornamen Giacomo rasselte als Triumphator durch alle Kulturländer. Nach dramatischer Wahrheit zu suchen, hatte man bei dem genialen, sangesfrohen Komponisten des „Barbier von Sevilla“ wie bei dem Maestro des „Robert“ längst aufgegeben, und das Monstrum der großen Oper, das in Meyerbeer seinen Hauptritter gefunden, schien sogar mit dem heiligen Vorrecht der Ungereimtheit auf die Welt gekommen zu sein: ein Ungeheuer, das die Gliedmaßen aller Leiber in sich vereinigte. Daneben behauptete Bellini nicht nur mit seiner melodischen, von dramatischem Leben wenigstens gestreiften „Norma“, sondern auch mit dem schwächlichen Singsang der „Nachtwandlerin“ das Feld, der an musikalischen Einfällen reiche, aber grelle und kalte Donizetti, Spontini, Halévy, der geistreiche Auber. Gounod errang mit seiner „Margarethe“ einen augenblicklichen, alles verdunkelnden Sieg, und der maëstro italianissimo, der erfindungsreiche Verdi sang mit seinem temperamentvollen, aber unglaublich leichtsinnigen „Troubadour“ jeden Widerstand nieder und war um so siegreicher, je weniger er sich um seinen Text kümmerte, je lauter er in die Luft hinaussang. Was vermochten gegen diese Phalanx unsere klassischen Meisterwerke, was die Romantiker Weber und Marschner, was der liebenswürdige, gemütliche Lortzing! Und welch eine Stillosigkeit mußte sich der Wiedergabe der Opern bemächtigen! War es nicht begreiflich, daß Regisseure und Sänger nicht mehr aus noch ein wußten, daß die Kunsthistoriker und Ästhetiker die Oper nicht mehr ernsthaft nahmen und daß die Komponisten von einem Publikum so gering wie möglich dachten, das heute den „Fidelio“ mit der Schröder-Devrient hörte und sich morgen den Unsinn der „Lucia von Lammermoor“ gefallen ließ?

Und jetzt? Jetzt ist „Lohengrin“ der festeste Hort sämtlicher deutschen Theater. Die Verstümmelungen, die er sich unter den

Händen der Routiniers, die die gewöhnliche Opernschablone nicht vergessen und ihre rührende Rücksicht auf die Thee- und Souperstunde der Abonnenten nicht verleugnen konnten, gefallen lassen mußte, gelten heutzutage so allgemein für unschicklich, daß sie niemand mehr wagen würde, vollends nach dem Bayreuther Vorgang. Noch zu Anfang der siebziger Jahre habe ich in Leipzig eine Aufführung gesehen, die den Telramund mit seinen Worten „Der Räuber meiner Ehre soll vergehn" aus dem zweiten Akt wegeskamotierte, so daß der Brautzug nach Lohengrins Satz „Komm! Laß in Freude dort diese Tränen fließen" ungestört in die Kirche pilgerte und der Vorhang fiel — eine Roheit, die jetzt ganz unmöglich wäre. Selbst den hellglänzenden, frischen Trompetenmarsch, der den Aufzug des Brabanter Heerbanns begleitet, opfert man nicht mehr kalten Blutes, wenn man auch die Bläser auf vier (die Königstrompeter) reduziert (wie Liszt es bereits in Weimar tun mußte) und ihn im Notfall, wenn es an der nötigen Ersatzreserve und Landwehr der Comparsen fehlt, vor geschlossenem Vorhang spielen läßt — wie ich es u. a. im Bremer Stadttheater unter der musikalischen Leitung von Anton Seidl gehört habe. In Magdeburg und Mannheim hat man sogar eine Aufführung ohne Striche riskiert, und der Erfolg scheint ein vollkommener gewesen zu sein. Wer den künstlerischen Fortschritt, der in diesen Tatsachen und in der Bühnenherrschaft liegt, die Lohengrin über Franzosen und Italiener davongetragen hat, nicht zu erkennen vermag, der ist mit Blindheit geschlagen. Es ist ein Verhältnis wie das des jetzigen Deutschen Reiches zu dem politischen Wirrwarr der dreißiger und vierziger Jahre, und es ist gewiß kein Zufall, daß die Erstarkung des nationalen Gefühls in der Kunst mit der nationalen Wiedergeburt Hand in Hand ging. In der Kulturgeschichte werden das Reich und Wagner dermaleinst so unzertrennlich sein wie die Tragödien des Aeschylos und Sophokles von der Blütezeit Athens.

Triſtan und Iſolde.

Die Namen „Triſtan und Iſolde“ haben manchen Dichter gelockt, ſeit ſie zuerſt den Sagenkreis der Tafelrunde verließen und aus der Hege der nordfranzöſiſchen Dichter des zwölften Jahrhunderts in die Literatur faſt aller gebildeten Völker übergingen; mit zweien, die ihr innerſtes Leben verſtanden, werden ſie aber für alle Zeiten verknüpft bleiben: mit Gottfried von Straßburg und mit Richard Wagner.

Welch ein Poet, dieſer Gottfried! Wie wächſt er über alle ſeine dichteriſchen Zeitgenoſſen, über Hartmann von Aue, über Walther und Wolfram an ſinnlicher Unmittelbarkeit der Anſchauung, an der Fähigkeit, auch das Gewöhnliche, wenn es nur dem Leben entſtammt, poetiſch zu verklären, hinaus, wie meiſtert er ſie alle durch die Zauberkraft und den immer willigen, goldenen Fluß ſeiner Sprache. Was iſt das für ein Dichter, der uns in ausführlicher Breite davon unterhält, wie ein halbwüchſiger Knabe an einem gefällten Hirſch „den Baſt, die Furkie und Curie“ vollzieht, ohne uns auch nur ein einziges Mal zu langweilen. Und wie mußte die Harfe desſelben Meiſters, der über dies „ſelige Kind“ ein ganzes Füllhorn jugendlicher Anmut ausgeſchüttet hat, wie mußte ſie erſt erklingen, wenn es die Macht der Liebe zu ſingen galt. Es iſt wahr: Hartmann von Aue iſt ihm an Klarheit und genügſamer Einfachheit

überlegen, der Eschenbacher an sittlicher Strenge, Gedankenschwere und Gedankenwucht — aber Gottfried hat auch nichts von der Dunkelheit des Parzival-Sängers, von seiner gewaltsamen Gleichnisbildung und seinem „krummen Deutsch". Er verhöhnt die „Erfinder dunkler Maere" weidlich und macht die leichte spöttische Bemerkung, man habe die Zeit nicht, die schwarzen Bücher aufzuschlagen, um zu ihrer mühevollen und konfusen Erzählung die Deutung, die Glosse zu suchen — und ihm stand dieser Spott wohl. Widerlegte er seine Gegner doch durch die Tat!

Bisweilen mag man vor Gottfried von Straßburg erschrecken; denn mit der Fähigkeit, das Leben zu genießen und es in allen Gestalten zu bezwingen, scheint er auch die Leichtfertigkeit und den Übermut der Eroberer ererbt zu haben, denen keine Blume zu süß duftet, kein Adler zu hoch fliegt, denen selbst das Heilige nicht unantastbar erscheint. Er hat einige Züge von Rafael, Mozart und Goethe, er versteht wie sie vor allem das weibliche Herz, aber er ist frivoler als sie alle: frivol, nicht lüstern. Denn das ist ihm nicht nachzusagen, daß er bei verfänglichen Situationen faunisch oder auch nur mit Wielandscher Neugier und Umständlichkeit verweile. O nein, aber über die Werte, die im Leben gelten, über Religion, Charakter und Sitte setzt er sich gelegentlich mit einem kecken Wort hinweg. Er ist ein Mann von Welt, ein Bewunderer „höfischen" Wesens — vor allem doch aber ein Mensch, der das Leben kennt, der es mit feurigen Armen an die Brust preßt und der die beneidenswerte Gabe besitzt, uns durch seine Poesie auch dann zu gewinnen, wenn unser sittliches Gefühl ihm widerstehen möchte. Aller Treue und Scham scheint er hohnsprechen zu wollen, die große Macht der Minne wird ihm zur Verderberin aller Mannheit und aller weiblichen Tugend zugleich — aber man hüte sich dennoch, ihn, den Dichter, nach seinem Helden zu beurteilen und Tristans und Isoldens egoistische Philosophie auch für die seine zu nehmen. Ist das bewunderungswürdige Gedicht, der Stolz seiner Zeit wie die Freude aller späteren, doch unvollendet geblieben! Man kann nicht wissen, wie der geniale Mann das Ganze enden lassen, ob er nicht an dem

frevelnden Paar die sittliche Sühne vollziehen wollte, und jedenfalls haben wir kein Recht, die Möglichkeit eines in diesem Sinne „versöhnenden" Schlusses von vornherein zu leugnen.

Bei Gottfried von Straßburg gelangt Tristan, der Sohn Rivalins und Blancheflurs (deren Tod ein wahres Meisterstück der Kunst des Verschweigens ist, die der große wortgewandte und doch zur rechten Zeit so wortkarge Dichter wie kein anderer zu üben vermag) nach allerlei Fährlichkeiten an den Hof seines Oheims, des Königs Marke von Cornwall, über den er durch die natürliche Liebenswürdigkeit und den Adel seines Wesens eine fast unumschränkte Macht erlangt. Von diesem nach Irland gesandt, um für ihn die irische Königstochter Isolt zu werben (die Tristan haßt, weil er ihren alten Oheim Morold erschlagen), führt er nach erfolgreicher Sendung die Braut heim. Auf dem Schiffe will es nun das Unglück, daß Tristan und Isolt von dem Minnetrank genießen, den die alte Irenkönigin ihrer Tochter und dem König Marke bestimmt und einer Dienerin anvertraut hat — alsbald schlägt des Weibes Haß in Liebe um und der Minne „sehnender Zwang" verbindet die beiden unauflöslich, unwiderstehlich. Nun beginnt ein unerschöpfliches Intrigenspiel, von dem Gottfried sich zum Wohl des Ganzen früher hätte losreißen sollen, denn er verliert in seiner Freude an ihm, wie fast alle mittelalterlichen Dichter, den Faden der Erzählung und stört die Komposition, die so gut begann. Mit einer Verschlagenheit ohnegleichen täuschen die Verblendeten den König und seine Umgebung, immer wieder, immer wieder, mit schnöder List umgehen sie die Prüfung eines Gottesgerichts, bis die Abenteuer damit enden, daß Tristan nach der Normandie zieht und hier — mit einer anderen Isolt, Isolt Weißhand, ein neues Liebesband knüpft, ohne freilich die allgewaltige Liebe zu der Gattin König Markes aus seinem Herzen rotten zu können. Hier bricht Gottfrieds Gedicht ab; es fiel, ein Fragment, seinen Nachfolgern anheim, die es zum äußerlichen Abschluß brachten: unter ihnen dem Heinrich von Freiberg, der, seinem Vorbilde näher als Ulrich von Türkheim kommend, das Wiedersehen der Liebenden und ihr Ende singt.

Man sieht, dem Plan des Gottfriedschen Gedichts fehlt viel: eine ausreichende Motivierung des Liebeszwanges, für die man das rohe Walten des Zufalls doch nicht halten kann, ein scharfer, aus diesen Wirrnissen entspringender Konflikt. Sein Reiz, der in den Details der Schilderung innerer und äußerer Vorgänge und in der dichterischen Form beruht, wird dadurch nicht geringer, aber einem späteren Dichter blieb für die dramatische Gestaltung des Gedichts, abgesehen von der erst zu findenden Lösung, doch noch viel zu tun übrig. An diese Aufgabe der Läuterung und Formung ging nun Richard Wagner, und unter seinen Händen hat sich das Verhältnis der verliebten beiden nun folgendermaßen gestaltet.

Ein kranker Mann, unter falschem Namen (Tantris), ist Tristan einst an Irlands Küste getrieben, um Heilkraft gegen eine tödliche Wunde bei Isolden zu suchen: ein vermessener Übermut — denn von seiner Hand war der Schützer des Irenthrons, der letzte des Mannsstamms, Isoldens Vetter, Morold, gesunken. Sie erkennt den „Überfrechen" und will in plötzlich auflodorndem, hellem Grimm das Schwert auf ihn zücken, als ein einziger Blick aus seinen Augen sie entwaffnet.

„Das Schwert da ließ ich fallen:
Die Morold schlug, die Wunde,
Sie heilt' ich, daß er gesunde
Und heim nach Hause kehre, —
Mit dem Blick mich nicht mehr beschwere."

Und er kehrt nach Hause zurück, unter der mit tausend Eiden besiegelten Versicherung ewigen Dankes, ewiger Treue, aber, während ihr das Herz im Bann jenes Blickes sehnsüchtig dahinkrankt, hält ihn der Schimmer des Tages, die eitle Sonne der Weltenehren gefangen, und „kühl bis ans Herz hinan", unkundig der ganzen Tiefe des Bildes, das er mit jenem Blick unbewußt in sich gesogen, rühmt er am Hofe von Cornwall laut:

„Der Erde schönste
Königsbraut",

und er zieht als Werber für seinen greisen Herrn zum zweiten Mal nach Irland. Da erlangt auch über ihn die Liebe eine halb noch

verworrene marternde Macht. Aber während Isolde mit der ganzen Maßlosigkeit der Frauennatur ihre Verzweiflung in die Winde schreit und aus jedem Wort des Hasses gegen den übermenschlich geliebten „Verräter" eben diese ihre Liebe mit rasender Glut lodert, bezwingt er den inneren Krampf wie ein Mann, und nur sein düstrer Blick, seine bleiche Wange und das Beben seiner Stimme verraten, was in ihm vorgeht, als er Isolden das Schwert reicht, mit dem sie die Scheinsühne für den toten Morold an ihm vollziehen könne. So sind sie tagelang nebeneinander über die See dahingefahren, unfähig, das lösende Wort zu finden, sie, von ihrem Scheinhasse gefesselt, er, ein ritterlicher Knecht der Sitte, zueinander hingezogen, für einander bestimmt und doch durch eine ganze Welt der Menschensatzung voneinander getrennt. Ein Sühnetrank, ein Todestrank soll dem unseligen Wirrnis ein Ende bereiten. Isolde bietet ihn, und Tristan weiß, was er zu erwarten hat. Er faßt genau, was sie verschweigt, und verschweigt auch jetzt noch, „was sie nicht faßt" — die Macht, die ihn in der Tiefe des Herzens zu ihr führt, die nagende Sehnsucht, diesem Zwiespalt zu entgehen. Er spricht den Sühne-Eid:

„Tristans Ehre —
Höchste Treu",

er will das Ende:

In deiner Hand
Den süßen Tod,
Als ich ihn erkannt,
Den sie mir bot;
Als mir die Ahnung
Hehr und gewiß
Zeigte, was mir
Die Sühne verhieß:
Da verdämmerte mild
Erhabner Macht
Im Busen mir die Nacht;
Mein Tag war da vollbracht.

Er will ganz genesen, er trinkt den Becher, Isolde ihm nach — und nun folgt die Befreiung von dem grenzenlosen Leid, aber anders,

als die beiden sie erwartet: statt des Todes das Versinken in der Nacht der Liebe.

Es bedarf wohl keiner besonderen Erörterung, daß dieser verhängnisvolle Trank symbolische Dienste verrichtet und nur das magische Mittel ist, um den unausbleiblichen psychologischen Prozeß zu beschleunigen und zu verdichten. Solcher symbolischen Hilfen kann die Poesie, vor allem die dramatische, nicht entraten, ja, sie gehören zu ihren unveräußerlichen Rechten und zwingen sich ihr mit jedem mystischen Stoff unwiderstehlich auf. Calderon, Shakespeare, Goethe und Schiller, alle Großen und Größten kennen sie, und in den Riesenwerken der Poesie und Musik, im „Faust" und dem „Ring des Nibelungen" erscheinen sie ganz in derselben Gestalt wie im Tristan: als wunderbare Tränke. An ihrer Berechtigung zu rütteln, könnte nur dem prosaischen Sinn beikommen, der wiederum einzig im stande wäre, sie nur für sich selbst, nicht im Hinblick auf das innere Motiv, dessen Organe sie sind, zu betrachten und wohl gar zu belächeln oder zu verspotten. Ginge es nach ihm, dann wäre die Hexe im Faust mit ihrem Verjüngungselixir für alles verantwortlich, was der dem frischen Leben Wiedergegebene fehlt und sündigt, und Tristans und Isoldens Lieben und Leiden fiele einzig der armen Brangäne zur Last, die in guter Absicht die Tränke verwechselt und größeres Unheil, als sie verhüten wollte, damit heraufbeschworen hat.

Es ist nun nicht zu leugnen, daß es etwas Störendes hat, im äußeren Organismus der Handlung eine doch nur untergeordnete Person, die überdies nur eine Sterbliche ist und nicht wie die Goethesche Hexe den Vorzug hat, mit Geistern zu verkehren und selbst den irdischen Bedingungen entrückt zu sein, den Knoten schürzen zu sehen, und es will mir scheinen, als wäre die Verantwortlichkeit, die damit auf die gute Brangäne fällt, Wagnern selbst ungemütlich gewesen, so daß er sie an der wichtigsten Stelle, im ersten Akt, eben da, wo die Verwechselung vor sich geht, zu vertuschen bemüht war. Wenigstens ist es auffallend, daß er, der sonst mit Regieweisungen so verschwenderisch verfährt, den Augenblick und die Art dieser für das ganze Werk entscheidenden Verwechselung nicht

feſtgeſetzt und beides damit ganz in das Belieben der Darſtellerin oder des Regiſſeurs geſetzt hat. Durch die Dichtung erhalten wir nur zwei Stadien, das erſte, als Brangäne ſich „zur Bereitung des Trankes anläßt“ (nach Iſoldens Wort „Nun laß uns Sühne trinken“), das zweite, als „auf Iſoldens ungeduldigen Wink Brangäne ihr die gefüllte Trinkſchale reicht“. Die Verwechſelung der Tränke und die Füllung des Bechers liegen irgendwo in der Mitte, und erſt aus Brangänens verzweiflungsvollem Geſtändnis „Der Liebestrank“ erfahren wir kurz vor dem Sinken des Vorhanges den (geahnten, d. h. von dem uneingeweihten Zuſchauer höchſtens geahnten) Zuſammenhang. Denn ſonderbarerweiſe wird, wahrſcheinlich infolge dieſer Unterlaſſung Wagners, der Vorgang auf der Bühne durch die Schauſpielerin nie ſo deutlich markiert, wie man das verlangen darf. Entweder ſind die Fläſchchen mit den Tränken zu klein und durch Geſtalt und Farbe ununterſcheidbar, oder die Sängerin der Brangäne weiß die Verwechſelung und die Not, in der ſie ſelbſt ſich befindet, nicht anſchaulich genug zu machen, oder aber das Publikum hat ihrer, die ohnehin zu langem Stillſchweigen verurteilt iſt, nicht acht und hängt nur an Triſtan und Iſolden. Es verſteht ſich aber ganz von ſelbſt, daß dieſe wichtige Tatſache mit aller Schärfe zu betonen iſt, wenn man die Wirkung des Trankes nicht um jede theatraliſche Verſtändlichkeit bringen will. Denn darauf, daß man ſich durch das Leſen der Dichtung ja über das Fehlende und Unaufgeklärte unterrichten könne, kommt es bei einem Werke nicht an, das für die ſceniſche Darſtellung beſtimmt iſt und eben darum auch nach theatraliſchen Normen beurteilt werden muß, deren erſte und ſelbſtverſtändlichſte die iſt, daß ſich aus allen mitwirkenden Faktoren die Abſicht des Schöpfers dem Publikum klar und zweifellos darſtellt. Hie und da mag bei der Undeutlichkeit, mit der unſere Sänger mit wenigen glänzenden Ausnahmen das Wort zu behandeln lieben, eine Nachhilfe durch das Textbuch unvermeidlich ſein und eine Unklarheit in der Aufführung dem Dramatiker oder Muſiker nicht zur Laſt fallen, und es kommt mir natürlich nicht in den Sinn, eine Wagnerſche Dichtung, die ihr

eigenes Studium verlangt, mit irgend einem törichten italienischen Libretto auf einen Rang zu stellen. Im Gegenteil! Sie verlangt, auch abgesehen von der Aufführung, vor und nach derselben die vollste Hingabe. Aber das Ideal des „Gesamtkunstwerkes“ wie jeder scenischen Aufführung ist es doch, daß alle Motive sich durch das Anschauen und Anhören sofort klar und faßbar darlegen, und jedenfalls dürfte über ein so erstaunliches Motiv einen so entscheidenden Vorgang wie die Verwechselung des Todes- mit dem Liebestranke nicht das mindeste Dunkel herrschen; denn nur so wird es dem verständigen und mitempfindenden Zuschauer klar, daß Tristan und Isolde dem Bann einer höheren, unwiderstehlichen Macht gehören, die sich in der liebevoll sorgenden Brangäne nur ihr ahnungsloses Werkzeug erwählt. Wie in den „Wahlverwandtschaften“ äußert die Liebe ihre zwingende Macht; der Trank verdeutlicht nur, was sich aus der Tiefe der Herzen heraus erzeugt und Mann und Weib unauflöslich verbunden hat.

Was aber nun weiter? Das magische Mittel ist gebraucht und damit abgetan. Dramatisch, scenisch war es notwendig — in der breiten Darstellung des Romans hätte es entbehrt werden können. Nachdem es genützt, mußte es der Vergessenheit anheimfallen. Das tut es nun aber bei Wagner nicht — leider nicht, wie ich hinzufügen muß. Schon im zweiten Akt klagt sich Brangäne des Unheils, das sie gestiftet, jammernd an:

Gehorcht' ich taub und blind,
Dein Werk
War dann der Tod;
Doch deine Schmach,
Deine schmählichste Not,
Mein Werk
Muß ich Schuld'ge sie wissen.

Aber Isolde nimmt der Kurzsichtigen von ihrer hohen Warte herab die Last vom Herzen, setzt die einzig richtige Deutung an die Stelle der befangenen, falschen und ruft die schönen Worte:

Dein Werk?
O thör'ge Magd!

Frau Minne kennſt du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnſten Mutes
Königin,
Des Weltenwerdens
Walterin,
Leben und Tod
Sind ihr untertan,
Die ſie webt aus Luſt und Leid,
In Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk,
Nahm ich's vermeſſen zur Hand,
Frau Minne hat
Meiner Macht es entwandt.

Und damit iſt denn die an ſich bedenkliche Erinnerung an das Werkzeug und der Gedanke, daß Triſtan und Iſolde, wenn wirklich der Trank das ganze Liebesleid geſtiftet, ja nur das Spielwerk einer blinden Gewalt, unfreie Menſchen, geiſtig geſtörte Weſen ſeien, noch einmal glücklich verwiſcht. Am Schluſſe des bis dahin ſo gewaltig verlaufenden Werkes tritt die Berufung auf den Trank aber noch einmal, und diesmal ſo ſtörend in ſeine Kreiſe, daß ſie nun zum ſchweren, nicht wieder zu beſſernden Fehler wird. Denn nun naht auf ſchnellen Schiffen, Iſolden nachjagend, mit Brangänen der gute König Marke, und beide verſichern, daß alles verziehen ſei, nachdem des Trankes Geheimnis enthüllt worden. Das heißt mit anderen Worten: Brangäne hat ihre unausrottbare Überzeugung, daß ſie ſelbſt und nicht „Frau Minne“ die Urheberin der furchtbaren Verwirrung geweſen (was ſie ja, wenn man die Handlung rein äußerlich betrachtet, auch wirklich iſt), auch dem König aufgedrängt, und dieſer, nunmehr gewiß gemacht, daß ſowohl Triſtan wie ſein Weib unſchuldig in das Verderben geraten, bringt ihnen Verſöhnung und Vermählung zugleich — die letzte leider zu ſpät. Nun mag man immer ſagen, dieſe Auffaſſung ſei eben nur die beſonders enge und kurzſichtige dieſer guten, kleinlichen Menſchen — es hilft nichts; ſo unmittelbar vor dem Schluſſe erweckt ſie den Anſchein, als wolle auch der Dichter für ſie eintreten und ſeine herrlichen Geſchöpfe um

den Preis, sie zu Marionetten zu degradieren, aller Schuld und Fehle freisprechen. Es wäre ein furchtbarer Schnitt in sein eigenes Fleisch. Gewiß auch war es seine Absicht *nicht*, aber ein Fehler bleibt diese nachdrückliche Betonung an so wichtiger Stelle doch. Wir wollten vergessen, wie das Bündnis der Liebenden zu stande gekommen sei, weil uns vor ihrer inneren Wahlverwandtschaft das Mittel ihrer Verbindung zurücktrat; immer wieder darauf hingewiesen, will uns aber der freie Schwung erlahmen und wir werden in Versuchung geführt, der nüchtern-wirklichen Anschauung Brangänens recht zu geben und ihr zu sagen: gewiß, hättest du die Tränke nicht verwechselt, so wäre die Tragödie nicht da. Das kommt nun davon, daß eine *Sterbliche* das magische Mittel zu verwalten gehabt — denn „Frau Minne" sehen und hören wir nicht —, eine Sterbliche und nicht ein Zauberwesen, das wie die Hexe des Faust weder zur Rechenschaft gezogen wird noch zur Unzeit entschuldigende Aufklärungen gibt. Es bleibt also ein trüber Rest zurück. Als wir das Mittel recht deutlich zu gewahren wünschten, schob Wagner es zurück, und als es der Vergessenheit anheimzufallen hatte, suchte er es wieder hervor, und beides war falsch. Gewiß wird der tiefe psychologische Grund der Dichtung damit nicht erschüttert — aber zu Zeiten verwirren und stören uns jene an sich geringfügigen Mängel doch, eben weil sie der Klarheit und der großen Poesie derselben Abbruch tun.

„Tristan und Isolde" ist nun das Werk, an das Wagner nach seinen eigenen Worten „die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaubte". „Nicht, weil ich es nach meinem System geformt hätte" fährt er in seinem Aufsatz „Zukunftsmusik" fort, „denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es gibt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produzieren,

die ich bei der Ausführung meines „Triſtan“ empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weiſe geſtärkt hatte, wie einſt mein Lehrer durch Erlernung der ſchwierigſten kontrapunktiſchen Künſte mich geſtärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenſchreiben, ſondern für das, was man allein durch ſtrenge Übung ſich aneignet: Selbſtändigkeit, Sicherheit!“

Es iſt dabei in Erinnerung zu bringen, daß Wagner „Triſtan und Iſolde“ entwarf und ausführte, als nicht nur „Rienzi“, der „Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“, ſondern auch der größte Teil des „Rings des Nibelungen“ bereits komponiert war, d e s Werkes alſo, das nach ſeinen Mitteilungen an den Empfänger des Aufſatzes „Zukunftsmuſik“, Villot in Paris, die Entſtehung ſeiner Theorie mitbeſtimmt hatte, ſo daß dieſe „faſt nichts anderes als ein abſtrakter Ausdruck des in ihm ſich bildenden künſtleriſch-produktiven Prozeſſes war“. Die Entſtehung fällt in ſeinen Züricher Aufenthalt, in eine Zeit, da „Die Kunſt und die Revolution“ (1849), „Das Kunſtwerk der Zukunft“ (1850), „Oper und Drama“ (1851) und „Zwei Briefe“ (1852) ſchon veröffentlicht waren. Kaum glaublich iſt es und doch gewiß, daß Wagner mit dem Wunſch an die Schöpfung ging, „ein ſeiner ſceniſchen Anforderungen und ſeines kleineren Umfanges wegen leichter und eher aufführbares Werk zu liefern“, ein Wunſch, zu dem ihn vor allem auch das Bedürfnis trieb, endlich wieder etwas von ſich ſelbſt hören zu können — denn die Revolution von 1848 und 49 und die Beteiligung an dem Dresdener Maiaufſtand zwangen den Meiſter, außer Landes zu fliehen, und als der Schwan des Lohengrin von Stadt zu Stadt fuhr und ganz Deutſchland entzückte, hatte der, der ihn entſandt, immer noch keinen Ton von ihm vernommen. Kaum war nun aber das Werk begonnen, als der große Stoff auch Macht über ſeinen Bildner erlangte. Aus dem „leicht aufführbaren Werk“ wurde ein in die breiteſten Dimenſionen getriebenes Denkmal deſſen, was der Meiſter tiefinnerſt in Kopf und Herzen barg, ein Werk, das ſich weit von aller Rückſicht auf das praktiſch Ausführbare entfernte. Nicht umſonſt hatte er ſeine

Gedanken über die Stellung der Musik zum Drama in ein „System“ gebracht — wollte er das neue Werk auch nicht nach ihm formen, er mußte es, denn solche Perioden der Reflexion können nicht spurlos an dem Schaffen des Künstlers vorübergehen. Nicht nur gestärkt hatte sie ihn, sie wies unwillkürlich dem neuen Werke Bahn und Richtung und teilte sich seinem Inhalte mit, genau so, wie sich in den Werken Goethes und Schillers ihre theoretische Arbeit spiegelt, als sie sich nach zehn Jahren der Enthaltung von jeder umfassenderen Produktion, nach zehn Jahren der Kritik, der Spekulation und einer mannigfachen praktischen Beschäftigung dem künstlerischen Schaffen wieder zuwandten.

Zugleich aber — und das ist wichtiger — beweist „Tristan und Isolde“, daß in jedem wahrhaft großen Kunstwerk sich der Geist seinen eigenen Körper schafft. In keinem seiner Werke stand so ausschließlich wie in diesem die Liebe im Mittelpunkt der Begebenheiten. Hier ist sie das Zentrum. Und da die Liebenden durch eine unwiderstehliche Macht aneinander gebannt sind, ergab es sich von selbst, daß die Wagnerschen „langen Blicke“ schier endlos wurden und sich in Empfindungen und Worte umsetzten, die oft entwicklungslos, immer und immer um die zentralische Sonne kreisen. Auch hierüber äußert sich Wagner: „Mit voller Zuversicht versenkte ich mich nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen des Gedichts zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung zum Nachteil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.“ Das ist außerordentlich deutlich und trifft in Bezug auf den

„Tristan" den Nagel auf den Kopf. Im idealsten Sinne ist überhaupt nur das dramatisch, was sich von innen, aus der Seele heraus geboren, nun in äußere Aktion, in Handlung umsetzt — aber in Handlung muß es sich auch umsetzen, sonst hört es auf dramatisch zu sein, sonst bleibt es lediglich lyrisch. Wieweit das nun im „Tristan" zutrifft, das ist wohl zu untersuchen und bei der Stellung, die die Oper in Wagners Schaffen und als Reformwerk in der Musikgeschichte einnimmt, von prinzipieller Bedeutung. Gewiß gestattete, ja forderte gerade dieser Stoff den allerlangsamsten Entwicklungsgang, und das Liebesleben der edlen beiden brauchte sich so wenig wie möglich von den Außendingen stören zu lassen — aber ein Entwicklungsgang mußte es doch immer bleiben. Nie durfte eine reine Verweilung eintreten. Jenes war das individuelle Recht, das der Genius gerade dieses Stoffes heischte — diese würde ein Fehler sein. Wie stellt sich nun in „Tristan und Isolde" die innere Seelenbewegung zur äußeren Handlung?

In allen früheren Musikdramen Wagners bis einschließlich zum „Lohengrin" hatte sich (den „Rienzi" nicht ausgenommen) die „Handlung", worunter hier die äußere Handlung verstanden sein soll, aus den inneren oder äußeren Verwicklungen des Stoffes von selbst, organisch gestaltet: ganz im Gegensatz zu den Texten der herrschenden französischen und italienischen Oper, die sich in zahlreichen Fällen um keine Wahrscheinlichkeit, um keine berechtigte dramatische Förderung kümmert, sondern entweder der Kehlfertigkeit der Sänger oder der Schaulust des Publikums die haarsträubendsten Konzessionen macht. Das Scherzwort, man setze das in Musik, was zu dumm sei, um gesprochen zu werden, hat solchen Machwerken gegenüber, von denen ja einige die deutsche Bühne immer noch unsicher machen, seine volle Berechtigung und Wagner mit ihrer Bekämpfung leichtes Spiel. Was er selbst an die Stelle dieser Gemengsel von Albernheit und Unsinn setzte, erlangte sehr bald den Ruf guter „Texte" (eine Bezeichnung, mit der Wagner natürlich nicht zufrieden war), und auch seine Gegner erkannten ihren sinnvollen Zusammenhang, ihre poetische Einkleidung, wohl auch ihre theatralischen und dramatischen

Eigenschaften an. Charakteristisch ist ihnen allen in der Tat das unbedingte Sich-Ausleben um der Sache, des Stoffes, des Kunstwerks willen, und wenn im „Rienzi“ sich die Handlung noch im alten Theaterstil, lärmend und prunkvoll abrollt, so fehlt doch ihren Märschen und Aufzügen, ihren Friedens- und Siegesgesängen niemals ein durch die Verhältnisse sich darbietendes Motiv. Sie sind nicht bei den Haaren herbeigezogen wie der Badechor der „Hugenotten“ oder der Schlittschuhtanz des „Propheten“. Im „Holländer“ mangelt das bloß äußerliche Begebnis, und dem Ideal der Gestaltung „aus dem intimsten Zentrum“ der Seele heraus nähert sich die überaus einfache, aber nicht ausgereifte und ausgetragene Handlung. Im „Tannhäuser“ kommt sie ihm so nahe wie möglich. Alles ist Empfindung, Phantasie, Seele, alles klingt und wird eben dadurch, daß es sich klingend weiter bewegt, zur Handlung, einer der schönsten, die die Opernbühne kennt. Geht die Aktion des „Lohengrin“ nicht so völlig glatt in der Welt der musikalischen Empfindung auf, so ist anderseits der Fluß der lyrisch-dramatischen Begebenheiten hier ein so vollkommener wie nie zuvor bei Wagner, der Entwicklungsschritt ein so stetiger, die Tonsprache eine so wundervolle, daß man den Gesamteindruck eines Vollendeten erhält. Dabei herrscht im „Lohengrin“ wie im „Tannhäuser“ eine bewunderungswürdige Ökonomie; jedes Glied erhält den ihm zukommenden breiten oder geringen Platz; die lyrischen Ruheplätze dehnen sich nicht so weit aus, daß das eigentliche Drama an Raum sich zu entfalten verlöre, und vor allen Dingen werden wir nie um den Eindruck gebracht, einen dramatischen Prozeß von seinen Anfängen bis zu seinem Ende so vollständig verfolgt zu haben, wie es, um ganz von ihm gefangen zu werden, notwendig ist. Kurz, es herrscht ein völliger Einklang der inneren und äußeren Handlung und diese wird von jener erzeugt; das höchste Lob, das man einem Dramatiker spenden kann, und das Kriterium, das die Wagnerschen Schöpfungen zu wahrhaften Dramen macht. Was „Lucia von Lammermoor“ und die „Puritaner“, „Robert“ und der „Prophet“ nicht sind, das sind „Tannhäuser“ und „Lohengrin“. Es ist denn auch Wagners

Stolz, die alte „Oper“ bekämpft, geſtürzt und an ihre Stelle das „Muſikdrama“ geſetzt zu haben.

Das ändert ſich nun plötzlich, und zwar gerade in ſeinem berühmten Reformwerk, in „Triſtan und Iſolde“. Schon im „Lohengrin“ konnte es auffallen, daß einige für die Handlung nicht unwichtige Motive, die Verzauberung des Knaben Gottfried, Telramunds nächtliches Eindringen in Lohengrins Gemach, nur flüchtig geſtreift und unvollkommen, gewiſſermaßen unluſtig ausgeführt waren. Dies Zurückſchieben ſolcher Dinge, die zur äußeren Handlung gehören und muſikaliſch nicht völlig rein aufgehen, wird nun im „Triſtan“ in einer Weiſe zum Prinzip gemacht, daß man die größte Mühe hat, ſich von dem Zuſammenhang der Begebenheiten, die doch notwendig ſind, um das Drama zu geſtalten, eine klare Vorſtellung zu machen. Dagegen verweilt Wagner hier in den „Tiefen der inneren Seelenvorgänge“ ſo wahllos lange, daß wir nun den Eindruck erhalten, als laſſe ſich ein Wanderer auf einer Ruhebank zu ſtundenlanger Raſt nieder, um dann den Weg, den er wohl oder übel zurückzulegen hat, atemlos im Siebenmeilenſtiefellauf abzurennen, und ſo fort: Raſt und Laufſchritt, Raſt und Laufſchritt, bis er am Ziele iſt. Selbſtredend ein ſehr vernunftwidriges Verfahren. Wie für den Touriſten und den Bergſteiger beruht auch für den Dramatiker das Heil im ſteten Schritt; dieſer kann raſch oder langſam, aber er muß beharrlich ſein: eine kurze Ruhe, ein Aufatmen, ein lyriſches Verweilen iſt ihm wohl einmal gegönnt, aber es iſt eine Ausnahme. Im allgemeinen haben beide ſich ſtetig fortzubewegen, und nur in der Bewegung beruht ja das Weſen des Dramatiſchen. Zu allem Überfluß ſpricht ſich Wagner in der „Zukunftsmuſik“ ſelbſt dahin aus, daß es ſeine Abſicht ſei, das „Publikum zu allererſt an die dramatiſche Aktion ſelbſt zu feſſeln, und zwar in der Weiſe, daß es dieſe keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genötigt iſt, im Gegenteil aller muſikaliſche Schmuck ihm zunächſt nur ein Darſtellungsmittel dieſer Handlung zu ſein ſcheint.“ Und doch ſollte derſelbe Mann, der der Oper ihre dramatiſchen Rechte gerettet, allmählich wieder dazu gelangen, die „dramatiſche

Aktion" zu vergessen und sich lyrisch und musikalisch behaglicher auszuruhen, als es ein sangeslustiger Italiener, heiße er nun Bellini oder Donizetti, je getan.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Verwechselung der Tränke im ersten Akt so völlig in den Hintergrund geschoben wird, daß niemand, der die Dichtung nicht kennte, durch die Aufführung über den entscheidenden Punkt Klarheit empfangen würde — bei dem scenisch so einfachen Apparat des Werkes, dem Mangel jeder Ablenkung durch ein Bunterlei von Menschen, äußeren Vorgängen, Dekorationseffekten u. dgl. ein doppelt befremdlicher Fehler. Aber über ihn würde man noch hinweggelangen, denn der erste Akt schreitet wirklich, wenn auch mit großen Schritten, von Staffel zu Staffel vorwärts. Zwar ist die lange Erzählung von Morolds Tode u. s. w. im Grunde unmusikalisch und mit Wagners geistreicher und wahrer Theorie von dem „Ja, ja! nein, nein!" im Munde der Gestalten eines Musikdramas nicht zu reimen (cf. „Tannhäuser"); zwar setzt sich also in dieser weitläufigen und bei dem Anhören des Werkes im Theater gar nicht zu verstehenden Exposition die Empfindung nicht unmittelbar in Handlung und die Handlung wiederum in Musik um — aber wenn Tristan am Steuer erscheint, Isolde die Vertraute zu ihm entsendet, die verzweifelnde Frau den Todestrank zu mischen befiehlt, Tristan und Isolde sich auf Tod und Leben gegenüberstehen und beide statt der Vernichtung das Leben und die Liebe finden, dann vergißt man alles, was uns fremd, unklar, unmusikalisch und undramatisch schien, über dem großen musikdramatischen Grundzug dieser Scenenreihe. In ihr hat sich wirklich trotz der erwähnten Wenn und Aber die Handlung „aus dem intimsten Zentrum der Welt" heraus geschaffen. Freilich, die Wenn und Aber dürfen in einem „Reformwerk" nicht gering geachtet werden.

Nun aber beginnt der zweite Akt. Ich schalte gleich ein, daß ich die Situation (Isoldens Harren auf den Geliebten im mondbeglänzten, sommerlich blühenden Garten, während die Jagdhörner des königlichen Trosses ferner und ferner verhallen) und alles, was sich aus ihr entwickelt, für im höchsten Grade poesievoll und musikalisch

halte und daß ich mir kaum etwas Schöneres denken kann als das von der Ungeduld sehnsüchtiger Liebe leidenschaftlich bewegte, stimmungstrunkene Orchestervorspiel und, um aus der Fülle der lyrischen Herrlichkeiten nur eine einzige zu nennen: das wundervolle Verschwimmen der verklingenden Hörner mit „des Quelles sanft rieselnder Welle", die die liebende Isolde, ihrer treuen Warnerin zum Trotz, allein vernimmt. Aber nicht von der musikalischen Genialität dieser Sätze ist jetzt die Rede. Auch die Zusammenkunft der beiden, ihr seliges Vergessen aller Gefahr, von deren Nähe wir wenigstens eine dunkle Ahnung haben, ist ganz von Musik geschwellt, und in großen Zügen betrachtet wäre das plötzliche Zerreißen der tragischen Binde, die Tristans und Isoldens Augen bedeckt, durch den Verräter, also das Nahen Markes und des Hofstaats mit seinen Folgen, auch dramatisch, wenn nur die Ausführung es wäre. Das ist sie nun aber nicht. Melots Gestalt, sein Charakter, seine Motive bleiben völlig im Dunkeln; wir wissen so gut wie nichts von ihm, wir hören und sehen ihn kaum, er interessiert uns gar nicht. Und doch ist er das Gegenspiel der Liebenden, wie Ortrud und Telramund der Widerpart Elsas und Lohengrins sind, doch fällt Tristan dadurch, daß er im Zweikampf mit Melot sich in dessen Schwert stürzt: eine Handlung, die sich wiederum so hastig abspielt, daß man sie kaum wahrzunehmen vermag. Warum diese fliegende Eile, warum dies beiläufige Abtun wichtiger Personen, wichtiger Begebenheiten (auf der Verwundung, die Tristan durch Melots Schwert empfängt, beruht ja der ganze dritte Akt!), warum, da der Komponist Zeit in Fülle hat? Aber er nutzt sie nur zur Rast. Er hat uns bei Tristans und Isoldens Liebesfreuden lange, überlange verweilt — dann erscheint der Hof, ein greller dramatischer Blitz beleuchtet die Situation, aber nach dem Sprung, den er damit gemacht, läßt sich der Meister wieder zu fast tödlicher Ruhe nieder: in dem langen Klaggesang des alten Marke, bis dann der Akt Hals über Kopf zu Ende poltert. In diesem seltsamen Mißverhältnis der lyrischen Verweilungen zu dem Fortschritt der Handlung erblicke ich das Preisgeben des Wesens des Dramatischen und ein schweres Bedenken,

über das mich auch der schwelgerischeste Genuß der musikalischen Wunderwelt in Tristans und Isoldens Zwiegespräch nicht hinwegträgt.

Es bedarf wohl keiner Worte, daß mich bei diesem berühmten und bei den Gegnern arg berüchtigten Satz nicht die Länge als solche stört. Wäre das, dann dürfte Hamlet mir wie dem Polonius zurufen, er solle mit meinem Barte zum Barbier. Störend ist allein die entwicklungslose Länge. Denn in dramatischem Sinne ist die Scene in der Tat völlig entwicklungslos, insofern die Handlung in ihr nicht einen Schritt weiter gefördert wird, wie es, um Beispiele zu nennen, in den Scenen Elsas und Lohengrins, Siegmunds und Sieglindens in so echt musikalisch-dramatischer Weise der Fall ist: Scenen, die in jeder Weise als Muster gelten dürfen. Das Empfindungsleben wogt in der Liebesscene Tristans und Isoldens allerdings auf und ab. Dem ersten fesselosen Jubel des Wiedersehens folgt ein ruhigeres Sich-Versenken, ein Philosophieren gleichsam über alles, was sie trennte und trennen könnte, bis mit der räumlichen auch der Gedanke an die zeitliche Trennung überwunden ist und die Herzen sich in dem wonnigen Zwiegesang ganz eins und ineinander fühlen:

O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
Gib Vergessen,
Daß ich lebe;
Nimm mich auf
In deinen Schoß,
Löse von
Der Welt mich los!

Ein wortloses Vergehen, das Gefühl des süßen Hinsterbens im andern folgt, bis aus diesem Liebestod ein neues Leben aufzuckt und die Extase gerade dann, als Brangäne ihren Schrei ausstößt und Melot den König auf den Schauplatz führt, ihren höchsten, leidenschaftlichsten Grad erreicht. Aber diese psychologische Wellenbewegung, in der sich ein jedes Gefühlsleben abspielt, genügt nicht, um dramatisch zu sein — dazu fehlt ihr die Bewegung auf ein

Handlungsziel hin. Und wollte man dagegen einwenden, daß in einem Liebesdrama die bloße Darlegung der Liebe einen breiten Platz beanſpruchen dürfe (wie in Shakeſpeares „Romeo und Julia“, in Grillparzers „Hero und Leander“), dann ließe ſich doch immer noch dagegen ſagen, daß jene Meiſterwerke wohl das Werden der Liebe, nicht aber den Zuſtand der gewordenen, ausgebildeten Liebe weiter ausgeführt haben (eben weil ihnen der letzte nicht dramatiſch erſchien), daß bei ihnen auch das Gegenſpiel völlig ausgebildet und die Handlung in beſtändigem Fluſſe iſt — während in „Triſtan und Iſolde“ das Gegenſpiel zwerghaft verkrüppelt und kaum bemerkbar ſcheint, die entwicklungsloſe Darlegung der Liebe dagegen einen ganz unverhältnismäßigen Raum einnimmt und die Handlung vollkommen ſtockt. Mit anderen Worten: ſtatt ſtetigen dramatiſchen Fortſchritts ein breites lyriſches Verweilen und im Gegenſatz dazu ein haſtiger, toller Kehraus mit allem, was zur äußeren Handlung gehört. Wenn einer der tr euſten Wagner-Verehrer, Richard Pohl, in ſeinem Buch, das des Meiſters Namen trägt, von dem zweiten Akt des Triſtan ſagt, er beſtände „nur aus drei Scenen: der ſehnſuchtsvollen Erwartung, der ſeligen Vereinigung und der jähen Trennung der Liebenden“ und ſei ein „einziges großes Liebesduett“, dann verſchleiert er damit ſeine dramatiſchen Schäden nur, während ein anderer Parteigänger, dem Pohl im übrigen weit überlegen iſt, ſie wider Willen aufdeckt, wenn er das ganze Werk ein „lyriſches Gedicht“ nennt und es dem Goetheſchen „Fiſcher“ vergleicht. In der Tat! Aber ein Drama, auch ein Muſikdrama ſoll kein lyriſches Gedicht ſein. Liefe es auf nichts anderes hinaus, wozu dann drei lange, lange Akte für das, was Goethe in vier achtzeiligen Strophen ausdrückt?

Es mag dabei immer wieder betont werden, daß dieſe Ausführungen ſich nur auf das Dramatiſche beziehen und die muſikaliſche Seite des Werkes, von der ich nur mit hingeriſſener Bewunderung reden kann, nicht treffen.

Mit dem Liebesduett ſind wir aber noch nicht am Ende. Als der Schleier von dem Geheimnis der Liebenden geriſſen iſt und

Isolde sich, von unwillkürlicher Scham ergriffen, mit abgewandtem Gesicht auf die Blumenbank lehnt, während Tristan den Mantel ausbreitet, um sie zu decken, da liefert Richard Wagner einen neuen Beweis dafür, daß er über dem Verweilen „in den Tiefen der inneren Seelenvorgänge" das Wesen des Dramatischen aus den Augen verloren hatte. Denn nun beginnt der überlange Sermon des Königs, den kaum eine einzige Bühnenleitung mehr unverstümmelt auf das Theater zu bringen wagt. Ich möchte über das Geschick des armen, alten Mannes nicht mit einem wohlfeilen und frivolen Wort hinweggehen, denn er empfindet seine Schmach bis in das tiefste Herz und trägt seine Last wie ein König. Nicht er ist es gewesen, der einst den Blick zu Irlands Stern erhoben. Er hatte seine Seele an seinen jungen Freund, an Tristan, gehängt und nie daran gedacht, sich zu vermählen. Aber sein Volk ist in ihn gedrungen, und Tristan selbst hat gedroht, Hof und Land für immer zu meiden, wenn er selber nicht für seinen Herrn von Cornwall auf die Brautfahrt entsandt würde. „Da ließ er's denn so sein" und er gewann die „wunderhehre" Frau,

Der mein Wille
Nie zu nahen wagte,
Der mein Wunsch
Ehrfurcht-scheu entsagte —

Und Tristan selbst muß es sein, der ihn verrät!

Den kein Himmel erlöst,
Warum mir diese Hölle?
Die kein Elend sühnt,
Warum mir diese Schmach?
Den unerforschlich
Furchtbar tief
Geheimnisvollen Grund,
Wer macht der Welt ihn kund?

Kein Vorwurf, keine Anklage — nur die trauervolle Klage eines milden, in seinem heiligsten Empfinden verwundeten Greises. Gewiß, wenn im allgemeinen die „alten Könige" und die Marino Falieros, die töricht genug sind, ein sechzehnjähriges Mädchen zu freien, ihr

Schicksal verdienen — diesem edlen, sanftmütigen Manne hätte man es erspart sehen mögen!

Aber leider — das Mißverhältnis bleibt, und die bloße energielose Klage in einer solchen Situation ist nun einmal ästhetisch schwach. Wäre Marke nach einigen mühsam hervorgebrachten Worten mit erstickten Tränen auf den Steinsitz gesunken — er hätte uns ganz anders ans Herz gegriffen. Hier war der Augenblick, die Kunst des Verschweigens zu üben. Aber nein — es galt das Amt des Dichters zu verwalten, der Herzenskündiger der eigenen Geschöpfe zu werden, aus dem „intimsten Zentrum" heraus die Empfindungen an den Tag zu ziehen — und über diesem dichterischen Geschäft vergaß Richard Wagner seine dramatischen Pflichten. Denn der lange, gar nicht enden wollende Erguß des Königs ist so undramatisch und untheatralisch wie er unästhetisch ist. Er widerspricht der Ökonomie des Ganzen, bewegt sich absolut nicht von der Stelle, fördert die Handlung um keinen Deut weiter und zwingt überdies die anderen Personen, in einer Situation, die alle auf ihre Weise stark bewegt haben muß, unerträglich lange bewegungslos zu verharren. Welch eine Mißachtung des Dramatischen, vom Theatralischen gar nicht zu reden! Wohin hatte den großen Mann seine lange Entfernung von der Bühne geführt! Wie konnte er, der es so vortrefflich verstanden hatte, das ganze szenische Bild zu bewegen, Wort und Ton, Orchester, Aktion und Dekoration in Einklang zu bringen und aus allen Faktoren ein Ganzes zu schaffen, wie konnte er über der Darlegung einer wiederum nur rein lyrischen Seelenbewegung jetzt plötzlich alles andere vergessen! Die Rede des Marke löst sich völlig von dem theatralischen Bilde los, sie ist ein Monolog, der mit dem Dramatischen nichts mehr zu tun hat: ein langatmiges, lyrisches Musikstück. Daß es hier mit dem Maßstab eines ordinären Naturalismus gemessen werde — dieser Vorwurf ist wohl nicht zu befürchten. Aber den breitesten dramatischen Entwicklungsgang, die ausgiebigste poetische Entfaltung des Gefühls, die weiteste musikalische Form zugegeben — ein Entwicklungsgang muß es bleiben, sonst kann von dem Dramatischen — eine Wechselwirkung der

dramatischen Personen auf der Bühne muß vorhanden sein, sonst kann vom Theatralischen keine Rede mehr sein.

Nun endlich aber (nachdem die Klage Markes verklungen ist) scheint sich die Schopenhauersche Gefühlsphilosophie der beiden Liebenden, ihr schwelgerisches Erörtern der Begriffe Tag und Nacht, Tod und Leben, des Sterbens der einen Persönlichkeit in der andern, des „Liebestodes" also, um Wagners eigenes Wort zu gebrauchen, in einen Entschluß, also zum mindesten in die Vorbereitung einer Handlung umsetzen zu sollen: Tristan weist Isolden den Weg zur Erlösung durch den Tod, und seine Worte können keinen andern Sinn haben als den: willst du mit mir sterben?

Aber dazu bedarf es noch eines neuen psychologisch und musikalisch ganz wunderbaren Aktes. Tristan aber macht insofern sofort Ernst, als er sich ohne Gegenwehr der Waffe Melots preisgibt und die tödliche Wunde davonträgt, indem er sein eigenes Schwert sinken läßt.

Dies sind die Worte:

Wohin nun Tristan scheidet,
Willst du, Isold', ihm folgen?
Dem Land, das Tristan meint,
Der Sonne Licht nicht scheint:
Es ist das dunkel
Nächt'ge Land,
Daraus die Mutter
Einst mich sandt',
Als, den im Tode
Sie empfangen,
Im Tod sie ließ
Zum Licht gelangen.
Was, da sie mich gebar,
Ihr Liebesberge war,
Das Wunderreich der Nacht,
Aus der ich einst erwacht, —
Das bietet dir Tristan,
Dahin geht er voran.
Ob sie ihm folge
Treu und hold,
Das sag' ihm nun Isold'.

Ein ähnliches Mißverhältnis kehrt nun im dritten Akt wieder. Der treue Kurwenal hat ſeinen Herrn nach Kareol, dem alten Stammſitz ſeiner Ahnen, gerettet. Dort liegt er nun in dem lange verwaiſten, übelgepflegten Burggarten unter dem Schatten einer großen Linde, an der Wunde dahinſiechend, die Melots Schwert ihm geſchlagen, und dazu ertönt ein ſchwermütiger Hirtenreigen auf dem engliſchen Horn. Ein Bild tiefſter Melancholie, hoffnungsloſeſten Sehnens, ſceniſch wie muſikaliſch unſagbar ergreifend. Und herrlich iſt, unſagbar herrlich, wie der todwunde Mann die Augen aufſchlägt und der alte Freund und Diener aus ſeinem treuen Herzen vor Wonne aufjauchzt:

Süßes Leben —
Meinem Triſtan neu gegeben!

Wie er ihm das Glück der Heimat preiſt, wie er ihm ſchlicht und kernhaft ſchildert, daß er ihn, den Verwundeten, Bewußtloſen auf ſeinen breiten Schultern zu Schiffe und von dem Schiffe ans Land getragen, ins echte Land, ins Heimatland,

„Auf eig'ner Weid und Wonne,
Im Schein der alten Sonne,
Darin von Tod und Wunden
Du ſelig ſollſt geſunden."

Es lockt einem das Waſſer ins Auge, unwiderſtehlich!

Nun aber beginnt Triſtans langer Fieberkampf. Wie das Liebesfieber des zweiten Aktes läuft er in Wellenbewegung durch verſchiedene Stadien. Zuerſt iſt es nur die ſchmerzlich neue Gewöhnung „an des Tages wilden Drang", das alte Sehnen und Bangen, das alte Verlangen nach der geliebten Iſolde. Da erhält es durch Kurwenals tröſtliche Mitteilung, daß er, um Triſtans Wunde zu heilen, nach der beſten Ärztin geſandt, nach Iſolden ſelbſt, ein beſtimmtes, nah greifbares Ziel, und in verzückter Hoffnung jubelt der ſieche Mann auf; ſchon glaubt er das Schiff mit Augen zu ſehen — umſonſt; immer noch tönt die klagende Weiſe des Hirten: ein Zeichen, daß die Rettung noch fern. Nun folgt der Rückſchlag in die Verzweiflung; in grimmiger Wut wendet er ſich, neue Kräfte

sammelnd, gegen „den furchtbaren Trank“, gegen sich selbst, der ihn gebraut! Und als Kurwenal ihn vertröstet, das Schiff könne nicht lang mehr säumen, da weicht das Toben, wie der Paroxysmus des Rasenden heiteren Phantasien und dem Spielen mit Blumen weicht (König Lear), einer milden, glücktrunkenen Erschlaffung, die sich in lieblichen Worten und lieblicheren Tönen ausatmet.

Wie sie selig
Hehr und milde
Wandelt durch
Des Meers Gefilde,
Auf wonniger Blumen
Sanften Wogen
Kommt sie licht
Ans Land gezogen:
Sie lächelt mir Trost
Und süße Ruh,
Sie führt mir letzte
Labung zu.

Und als nun endlich, endlich das Schiff erscheint, der Hirt auf der Schalmei statt der alten traurigen Weise den lustigen Reigen bläst, Kurwenal freudig aufspringt und auf die Warte eilt, Tristan sein selig-gewisses „Wußt' ich's nicht? Sagt' ich es nicht?“ ausruft — da wird für einen Augenblick eine unbeschreibliche Wirkung erzielt, der sich niemand entziehen kann.

Aber leider: sie ist durch das Warten, das undramatisch lange, ermüdende Warten auf des Schiffes Ankunft erkauft. Dies mußte voraufgehen, um den Effekt einzig erscheinen zu lassen, daß es aber voraufging, gleicht ästhetisch ganz dem Liebeserguß des zweiten Aktes und ist dramatisch ebenso bedenklich. Denn alle musikalischen Herrlichkeiten und die gewaltige leidenschaftliche Bewegung in Tristans sehnsüchtigem Erharren des Schiffes, vielleicht auch das pathologische Gesetz im Verhalten der Wundfieberkranken zugegeben, über das ich kein Urteil habe — anstatt einer dramatischen Entwicklung erhalten wir doch wiederum nur die breiteste Ausführung eines Zustandes, und was damit erkauft wird, der Effekt bei dem

Ertönen der Freudenweise des Hirten, ist doch bei Licht besehen auch kein dramatischer, sondern nur ein allerdings ausgezeichneter theatralischer Gewinn. Dieser aber wiegt nicht derart schwer, daß man die fabelhafte Verweilung bei Tristans Leiden für einen billigen Preis halten könnte, um so mehr, als die Ökonomie auch dieses Aktes auf das wunderlichste verschoben wird. Denn nachdem Tristan, der sich mit letzter Kraft vom Lager gerissen, Isolden entgegengeeilt und in ihren Armen verschieden ist (ein auf das tiefste erschütternder, tragischer Tod) und Isolde vergebens versucht hat, ihn ins Leben zurückzurufen, erscheint das zweite Schiff, das Marke, Melot und Brangäne trägt, und jetzt beginnt ein wildes Handlungsgepolter, das den Sinn betäubt, kaum verständlich wird und das Drama in wilder Hast zu Ende führt. — Ehe man es sich versieht, sind die neuen Ankömmlinge gelandet, Melot und Kurwenal niedergehauen, Isolde in Brangänens Armen wieder zu sich gebracht — und man atmet erleichtert auf, wenn mit Isoldens „Liebestod" die Pulse wieder ruhiger schlagen und die Tragödie in den Wogen eines großartigen Tonstücks ihr verklärendes ganz wundervolles Ende findet.

Daß von diesen seltsamen Widersprüchen und Fehlern ein zu großes Aufhebens gemacht werde, wird man mir hoffentlich nicht vorwerfen, wenn man bedenkt, daß Wagner es war, der das Interesse des Zuschauers wieder an die dramatische Aktion fesseln wollte, und daß „Tristan und Isolde" ein Reformwerk ist, eben das Werk, an das sein Schöpfer „die strengsten aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaubte." Solch einem Werke gegenüber hat man doppelte Pflichten, denn es könnte die heranwachsenden Talente irreleiten. Ja es wird es tun, wenn man sich den mächtigen Eindruck zu Gemüte führt, den das ganze riesenhafte Werk selbst auf ein großes, musikalisch nicht sonderlich vorbereitetes Publikum übt — falls man das Knäuel nicht entwirrt und die störende Macht von derjenigen trennt, die diese unwiderstehliche Gewalt vor allem übt. Das ist die erstaunliche Leidenschaftlichkeit, die in jedem Ton des Werkes zittert, kocht und wogt,

das ist die Fähigkeit seines Schöpfers, jeder Seelenbewegung, der wildesten und zartesten, durch tausend feine Grade zu folgen, das ist sein enormer musikalischer Reichtum. Das nimmt uns gefangen, nicht jene Fehler, die den Eindruck nur abschwächen. Wie nun aber, wenn die Jünger und Nachtreter eben in diesen Fehlern, in dem ganzen Bau, der Form des Werkes das Heil erblicken? Wohin müßten sie gelangen, wenn sie nicht auch Wagners Genialität besitzen? Und gerade um eine so traurige, fruchtlose Nachfolge zu verhüten, ist doppelt nachdrücklich zu betonen, daß die Gestaltung des „Tristan" in dramatischer Beziehung ein Irrtum und ein Widerspruch des Meisters mit sich selbst ist. Und diese Auffassung entspringt keiner einseitigen dramaturgischen Theorie. Im Gegenteil: sie mißt das Werk nur mit dem Maßstab des Dramatischen, der zu allen Zeiten, bei allen Völkern, für Werke jedes Stils gegolten hat und gelten wird, und den Wagner selbst beredt genug verkündet hat. Die dramatische Aktion, die Handlung hat er in „Tristan und Isolde" gering geachtet; anstatt dramatischen Fortschritts hat er uns lyrische Ruhe gegeben, absolute bewegungslose Lyrik — und das läuft in einer „Oper", einem Musikdrama auf die „absolute Musik" hinaus, gegen die der Meister selbst so energisch zu Felde gezogen ist. Der Beweis dafür darf jetzt wohl als hinlänglich erbracht gelten.

Bekanntlich hat Wagner an „Tristan und Isolde" außer den bereits angeführten noch eine ganze Reihe anderer theoretischer Erörterungen geknüpft, die über die eigenartige Stellung des Werkes auch in musikalischer Beziehung ein helles Licht verbreiten. Er hat Gewicht darauf gelegt, daß im „Tristan" gar keine Wortwiederholung stattfindet — ein Umstand, der mir ziemlich gleichgültig erscheint, da nicht auf dem Wort an sich, sondern nur auf dem Wort als Träger der Empfindung sein Wert für die Musik beruht, eine Wiederholung also keinen Schaden bringt. Wagner glaubt aber, daß bei diesem Verfahren, im Gewebe der Worte und Verse die ganze Ausdehnung der Melodie bereits vorzuzeichnen, „eine bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichts mit der Musik zu stande komme

als bei den früheren, wo die Verſe darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung der Phraſen und Worte als Unterlage unter die Opernmelodien zu der dieſen Melodien nötigen Breite ausgedehnt zu werden." Der Frage, ob bei dem neuen Verfahren die muſikaliſche Form der Melodie ſelbſt nicht etwa einbüße, indem ſie für ihre Bewegung und Entwicklung ihrer Freiheit verluſtig ginge, begegnet er mit dem Satze: „Daß bei dieſem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichtum und einer Unerſchöpflichkeit zugeführt werden, von denen man ſich ohne dieſes Verfahren gar keine Vorſtellung machen konnte." Dieſen Ausſpruch tut Wagner mit beſonderer Betonung als *Muſiker*, und ſeine weiteren Ausführungen gipfeln darin: daß der immer gehörte grelle Ruf nach „Melodie, Melodie!" nur ſolchen Muſikwerken ſeine Entſtehung verdanke, in denen neben der Melodie anhaltende Melodienloſigkeit vorkommt, welche die von den Habitués gemeinte Melodie erſt in das ihnen ſo teure Licht ſetzt; daß es an und für ſich natürlich keine Muſik ohne Melodie gebe, daß aber unter Melodie im engeren Sinne im Munde des ungebildeteren Opernfreundes nichts weiter als die „Tanzform" gemeint ſei. Dieſem erſten kindlichen Urſprung der melodiſchen Form habe man allerdings erſtaunlich viel zu danken; aus ihr habe ſich die Symphonie bis zur Höhe der Beethovenſchen Meiſterwerke entwickelt, und zwar ſo, daß (während ſich bei ſeinen Vorgängern noch bedenkliche Leeren zwiſchen den melodiſchen Hauptmotiven finden), bei dieſem Genius alle in der Melodie liegenden Motive durch reichſte Entwicklung derſelben zu einem großen, in allen Teilen durch plaſtiſche Bewegung feſſelnden Muſikſtück entfaltet und zuſammengeſchloſſen ſind, zu einem Muſikſtück, „welches nichts anderes als eine einzige, genau zuſammenhängende Melodie iſt".

Dies Verfahren, meint Wagner, ſei nun zwar von deutſchen Meiſtern ziemlich annähernd auch auf die gemiſchte Choral- und Orcheſtermuſik angewendet worden (man denke an die Chöre der Bachſchen Matthäuspaſſion, an die ganze Beethovenſche Missa solemnis. B.), niemals aber vollgültig auf die Oper. Für dieſe nun das poetiſche Gegenſtück zu der ſymphoniſchen Form zu ſchaffen,

„welches, indem es die reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innersten Gesetzen der dramatischen Form am meisten entspräche“ — das sei die neue große Aufgabe, die er sich im „Tristan“ gesetzt. Sei die Symphonie „das erreichte Ideal der melodischen Tanzform“, dann sei das Ideal der dargestellten Tanzform, also des Tanzes, die „dramatische Aktion“ — ein cum grano salis zu verstehendes Wort, das natürlich nicht an das heutige Ballett denkt, wohl aber die Pantomime im Auge hat, die (obwohl Wagner dies nirgends mit der wünschenswerten Deutlichkeit ausspricht) doch für die Oper die eigentliche Probe für die musik-dramatischen Eigenschaften des Stoffes ist, wie in diesem Buche in der dem „Tannhäuser“ gewidmeten Abhandlung näher ausgeführt wurde.

Das Ganze läuft also auf folgende, von Richard Pohl ganz gut zusammengefaßte Definition hinaus: „Das Ideal des Wagnerschen Musikdramas ist ein Kunstwerk, dessen musikalischer Teil im symphonischen Stil im höchsten Sinne formell wie ideell aufgeht; dessen dichterische Grundlage im Hinblick darauf völlig konform angelegt und durchgeführt und dessen Aktion mit der musikalischen Behandlung so übereinstimmend ist, daß sie zur Musik die vollständigste Ergänzung und umgekehrt diese zu jener den erschöpfenden Kommentar gibt“.

In diesem Musikdrama wird „der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucksmittel der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, den feinsten und innigsten Nuancen dieser Melodie von seinem Gebiete aus entgegenkommen“. Was der Dichter verschweigt, wird der Musiker auf seinem Werkzeug, dem Orchester, das etwa dem Chor der griechischen Tragödie entspricht (während der wirkliche Chor nur als „handelnde Person“ Sinn hat) erklingen lassen, und „die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens“ bezeichnet Wagner mit einem oft mißverstandenen und verdrehten, in der Tat auch zu Mißverständnissen reizenden Wort als „unendliche Melodie“. Unter ihr ist also nichts als die Orchestersymphonie zu verstehen, die sich dem Drama auf der Bühne anschmiegt und es erklärt. Von ihrem reich verzweigten Detail redet Wagner unter

einem Bilde: „Wie der Beſucher des Waldes, wenn er ſich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltender Sammlung niederläßt, ſeine vom Druck des Stadtgeräuſches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweiſe ſpannend, gleichſam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauſcht, ſo vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterſchiedene treten hinzu, wie er ſie nie gehört zu haben glaubt; wie ſie ſich vermehren, wachſen ſie an ſeltſamer Stärke, lauter und lauter ſchallt es, und ſo viel der Stimmen, der einzelnen Weiſen er hört, das überwältigend hell angeſchwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn ſchon anfänglich ſo zur Andacht feſſelte, wie ſonſt der tiefblaue Nachthimmel ſeinen Blick gefeſſelt hatte, der, je länger er ſich in das Schauſpiel verſenkte, deſto deutlicher, heller und immer klarer ſeine zahlloſen Sternenheere gewahrte. Dieſe Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er ſie nicht; um ſie wieder ganz zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie töricht, wollte er ſich einen der holden Waldſänger fangen, um ihn zu Hauſe vielleicht abrichten zu laſſen, ihm ein Bruchteil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! Was anderes würde er zu hören bekommen als etwa — welche Melodie?“ —

Dem zutreffenden Vergleich iſt kaum mehr etwas hinzuzufügen. In der Tat, aus dem breiten Wieſenteppich, den das Orcheſter im „Triſtan“ ausbreitet, treten dem immer geſpannter aufmerkenden Blick immer neue Blumenformen entgegen, ſeine große Tonflut trägt immer neue entzückende Gebilde heran, der große Wald führt uns immer neue Klänge zu. Nur iſt es mit der „unendlichen Melodie“ und ihrem ununterbrochenen Zuſammenhang nicht ſo arg, daß ſich in ihr nicht wieder ſtatt bloßer Melodienfragmente auch geſchloſſene Sätze bildeten, wie es dem bildneriſchen Drange jeder Kunſt nun einmal eigen iſt, und dem der Muſik nicht zum wenigſten. Nicht nur in dem Seemannslied, dem Spottlied des Kurwenal „Held Morold zog zu Meere her“, in Brangänens Tageruf, auch in dem

selig-schönen Zwiegesang der Liebenden „O sink hernieder" waltet der abschließend-bildnerische Drang, und gerade dieser letzte ist ein Melodienbau, ein Ganzes in sich von größter Herrlichkeit. In ihm hat aber Wagner von seinem Bedenken, zwei Stimmen zusammen ertönen zu lassen, geruhig abgesehen, und die Wirkung ist die größte: wahr zugleich und der Situation angemessen. Was die Berechtigung der von Wagner für den „Tristan" gewählten Form betrifft, die Berechtigung also vor allem der soeben gedeuteten „unendlichen Melodie", so glaube ich zwar nicht, daß sie so schlechtweg die Idealform ist, ohne die es in Zukunft kein Musikdrama oder keine Oper geben könne. Wie das System, das Wagner aufstellte, größtenteils ein individuelles war, seiner Begabung und dem, was ihm jeweilig die Seele füllte, entsprechend und keineswegs immer zur Verallgemeinerung geeignet, so ist die Form, in die er den glühenden Inhalt seines „Tristan" goß, auch nur eine der vielen neuen Möglichkeiten, die er dem musikalischen Drama erschloß. Ihm selbst ist es nicht beigekommen, eins seiner späteren Werke so durchweg streng an seine neu erfundenen Gesetze zu schmieden. Aber dem Orchester hat er seine neue Gestalt allerdings belassen, insofern es ununterbrochen für das, „was der Dichter verschweigt", eintritt, den verborgenen Empfindungen der dramatischen Gestalten tönenden Ausdruck verleiht und alles, was sich auf der Scene begibt, ebenso treu begleitet und illustriert. Es wogt mit der Rheinflut, säuselt mit den Blättern unter der Linde, unter deren Schatten der junge Siegfried in den sonnigen Tag hineinträumt, und wallt mit dem heiligen Blut im Gral. Eins aber setzt die strenge Erfüllung der Wagnerschen Forderungen (nun gar das Vermeiden jeder Wortwiederholung!) voraus: Dichter und Komponist müssen ein- und dieselbe Person sein. Denn welcher Poet erriete den Musiker so, wie Wagner es sich denkt? Man muß also auf einen zweiten Wagner warten, und das heißt soviel als: das System des Meisters, wie vieles auch allgemein gültigen Bestand in ihm hat, ist zunächst doch nur ein individuelles!

Diejenigen aber, die sich von der abgeschlossenen Form der einzelnen Musikstücke, die entweder unvermittelt, nur durch den

Dialog, durch das Secco oder ein melodisch-deklamierendes oder psalmodierendes Rezitativ verbunden, nebeneinander stehen, nicht zu trennen vermögen und in ihrer Preisgebung eine Aufopferung des musikalischen Prinzips überhaupt erblicken, sollten einmal einen Blick auf das Vers- oder Prosadrama werfen, um durch die Vergleichung zu lernen. Denn dies kennt schlechterdings gar keine abgeschlossenen Formen im Innern der einzelnen Akte; es reiht nicht lyrisch, liedartig gehaltene, wohl gar gereimte Monologe und Dialoge aneinander, es läßt die Rede mit dem Gang der Handlung ununterbrochen fortfließen und greift selbst in den poetischen Verweilungen nur äußerst selten und dann mit ganz bestimmter Absicht zum Lyrischen, wie in der Gartenscene der Maria Stuart oder den Monologen der Jungfrau von Orléans. Eine Ganzheit gewinnen wir erst, wenn das letzte Wort im Drama gesprochen und das dramatische Gesetz am Helden erfüllt ist. Zwar gibt es in diesem großen Bau wie in einem Werk der Architektur selbstredend einzelne größere gegliederte Teile, wie sie sich in den Akten oder in den besonders monumentalen Scenen darstellen — schlechterdings für sich selbst steht aber keiner von diesen, und alle erhalten ihre Bedeutung erst in Bezug auf das Ganze: was von der Arie und ihrer Stellung in der Oper gewiß nicht behauptet werden kann. Ich will den Vergleich nicht gar zu streng und peinlich durchführen, denn die Musik hat, wie genugsam dargetan ist, ihre eigene lyrische Seele und ihre eigenen formalen Gesetze, die mit dem Wort und der Handlung in der Oper oder dem Musikdrama einen Vergleich, ein Bündnis schließen müssen, wobei es ohne gegenseitige Opferungen nicht abgeht — aber es ist dem Komponisten, der im Kampf gegen das Überwuchern des rein gesanglichen oder gar nur virtuosen Elementes den Hauptnachdruck auf das Dramatische gelegt sehen möchte und dorthin vor allem die Taten seines Genius richtet, vollkommen nachzufühlen, daß er die engen Formen erweitert oder zerbricht, weil er in ihrem Bezirk seine Zwecke nicht erreichen und die alten Schäden besiegen zu können glaubte. Es sei immer wieder daran erinnert, daß die alten Meister auf ihre Art auch in der Arienform den denkbar

tiefsten Gefühls- und dramatischen Gehalt niedergelegt haben, aber unter den vielerlei Kompromissen, die in dem Musikdrama zu schließen sind, und den vielfachen Überrechten, die bald dieser, bald jener Faktor über den andern erringt, ist es ganz begreiflich, daß auch das rein dramatische oder für dramatisch gehaltene Prinzip sich auf Kosten der übrigen Geltung verschafft hat, und keiner, der die erstaunlichen Früchte bewundert, die es unter Wagners Händen gezeitigt hat, der die Revolution wahrgenommen, die es in der gesamten Opernkomposition bewirkt hat, wird wünschen, daß es anders gekommen sein möge. Daß Wagner in „Tristan und Isolde", das den Kern seines Wollens und Könnens darlegen sollte, über dem Verweilen bei den „inneren Seelenvorgängen" seiner Gestalten den dramatischen Fortschritt vergessen hat, auf den es ihm bei seinen Reformen doch ankommen mußte, ist nur eine seltsame Schicksalsfügung. Das neue Geheimnis der Orchesterbehandlung und der „unendlichen Melodie" hatte ihn so gebannt, daß er sich von ihm nicht zu trennen vermochte und das übrige aus den Augen verlor. Aber er hätte mit den neu gewonnenen Mitteln auch und gerade eine wahrhaft dramatische, aus den inneren Motiven erzeugte Handlung schaffen können, wie er es in seinen anderen großen Werken bald im Ganzen, bald in großen Scenengruppen getan — und darauf kommt es doch nur an.

Wenn Wagner nun aber der Ansicht ist, bei seinem symphonischen Verfahren werde die Melodie und ihre Form einem Reichtum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt, von denen man sich ohne dies Verfahren gar keine Vorstellung machen könne, dann hat er durch seinen „Tristan" diese Behauptung in der glänzendsten Weise erhärtet. Es steckt eine geradezu verblüffende Musikfülle in diesem, dem gewöhnlichen Laienverstande für unmusikalisch oder unmelodisch geltenden Werke. Freilich, wer die alte „Tanzform" in ihrer primitiven Gestalt (nicht in der vollendeten Ausbildung, die sie nach Wagner in der Beethovenschen Symphonie gefunden) für die einzig mögliche „Melodie" hält, deren Wert um so größer ist, je leichter man sie nachträllern könne, der findet in „Tristan und Isolde" seine Rechnung nicht. Von solchen „Melodien", die in einer italienischen Oper

die Konverſation etwa fünf oder ſechsmal unterbrechen müſſen, wenn die Novität durchgeſchlagen haben ſoll, von ſolchen Melodien im Stil Bellinis, Donizettis, Verdis und ihrer jüngeren und unbekannteren Kollegen und Nachfolger, der Herren Petrella und Genoſſen, findet ſich im „Triſtan“ keine Spur. Selbſt von der ordinären Praxis Meyerbeers, die Melodienfrucht unſerem Gaumen dadurch beſonders ſchmackhaft zu machen, daß er, bevor ſie ſerviert wird, uns vis à vis de rien ſetzt, d. h. auf einem einzigen Ton beliebig lange herumhämmert, iſt hier nichts zu merken. Auch das Secco-, auch das phraſenhaft leere Rezitativ, das ſich wüſtengleich zwiſchen Oaſe und Oaſe, den eigentlich melodiöſen Muſikſtücken ausbreitet, fehlt hier — was Gluck mehr theoretiſch als praktiſch, was Weber viel kräftiger durch ſein lebensvolles Beiſpiel angebahnt, was in den Meiſterwerken Mozarts und Beethovens, die in der alten Form das denkbar Größte erreichten, ſchon vereinzelt auftritt, das iſt hier durchgeführt: unaufhörlich wälzen die Tonmaſſen ſich weiter, ihr ganzes Gewelle klingt und klingt melodiſch, immer neue muſikaliſche Bildungen ſteigen in ihm auf, bald flüchtig zerſtäubend, bald mit anderen ſich zuſammenſchließend, proteusgleich wechſelnd, anderen verwandt und doch neu — kurz, es iſt ein Erfindungsreichtum, der ans Wunderbare grenzt.

Es läßt ſich begreiflicherweiſe nur mit Andeutungen davon reden; „den vollen Aufſchluß“ muß, nach Wagners eigenem Wort, das Kunſtwerk ſelbſt geben, und nur einiger der Hauptmotive, die ſich dem Verſtändnis aufdrängen, mag hier kurz gedacht ſein. In dem Liebesthema, womit das Vorſpiel eingeleitet wird, liegt eine ſehnſüchtige, verſchmachtende Hingabe ausgeſprochen, die kein Wort mit gleicher Macht auszudrücken vermag, wie kein Wort mit gleich unmittelbarer Gewalt für das Wachſen und Schwellen der Liebe, ihren furchtbaren Ausbruch und ihr hoffnungsloſes Erſterben den Widerhall in unſeren Herzen weckt. Und welch charakteriſtiſche Unterlage gibt das ſeltſam ungefüge, elegiſche Lied des Matroſen der ganzen erſten Scene, der es als Thema untergebreitet iſt! Es iſt in ſeiner melodiſchen Führung mit offenbarer Abſicht ſcheinbar

ganz naturalistisch gegeben, als könne der junge Sänger nicht Ton halten. Schon das erste Fis auf dem Worte „Blick" befremdet, mehr noch das unmittelbar darauf frohgemut einsetzende F („Ostwärts streicht das Schiff"), vor allem aber die Vertauschung des As mit dem A bei dem Endreim „Wehen" und „blähen":

Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen?

Das ist keine Volksweise, so melodisch schwierig singt das Seevolk nicht — das ist nur die Umbildung, die eine einfache Melodie in dem Munde eines unmusikalischen verliebten Jünglings erfahren hat. Und doch ist der ganze naturalistische Effekt nicht mit naturalistischen Mitteln erzielt: denn die anscheinend vom Hundertsten ins Tausendste modulierende Weise läßt sich, wie es jedem Musiker sofort deutlich sein wird, auf eine sehr einfache harmonische Formel zurückführen.

Wie kontrastiert die ruhige Freudigkeit der bescheidenen, anmutigen Brangäne, die, trotzdem sie Isolden wortkarg und bleich, ohne Schlaf, wild-verstört gefunden, doch immer wieder, trotz allen Mitleids für die Herrin, das Gleichgewicht der eigenen Seele findet — wie kontrastiert es zu dem fassungslosen, atemversetzenden Weh der armen Isolde! Wie ganz erfüllt von Tristans Ruhm feiert die noch immer arglose Magd „das Wunder aller Reiche, den hochgepriesnen Mann", ohne sich von Isoldens höhnender Fortsetzung ihres Themas beirren und belehren zu lassen, wie liebenswürdig fragt sie auf Isoldens Geheiß, den Stolzen zu ihr zu rufen:

Soll ich ihn bitten
Dich zu grüßen?

und wie scheinruhig, im schönsten melodischen Fluß, entgegnet Tristan am Steuer ihren Fragen. Nur beklemmender wird nach dem übermütigen, etwas plumpen, ohne Wohllaut instrumentierten Spottlied Kurwenals der Druck in Isoldens Zelt: ihr Befehl, den Todestrank zu brauen, mit dem beängstigenden chromatischen Motiv, mit dem Todesthema, das wir schon bei den Worten:

Todgeweihtes Haupt,
Todgeweihtes Herz,

hörten. Nur auf kurze Zeit zerteilen die mutigen Seemannsrufe, die von außen hereindringen, die Schwüle — Triſtan kommt, von ſeinem trotzig-entſagungsvollen Motiv eingeführt, Wort um Wort ſpitzt den Konflikt nur drohender zu, bis es entſchieden iſt, die Liebenden das Horn an die Lippen ſetzen — und nun im Orcheſter ſtatt des Todesmotivs das Liebesmotiv erklingt und das ganze ſüße Leid des Vorſpiels wieder vor uns lebendig wird: es iſt in ſceniſcher und muſikaliſcher Beziehung eine Wirkung ohnegleichen, großartig in dem Schluß des Aktes, der Landung in Cornwall, mit ſeinen Fanfaren und Jubelrufen gegipfelt!

Muſikaliſch faſt noch reicher iſt der zweite Akt: das Vorſpiel mit der unruhigen und doch nicht haſtigen, glücksgewiſſen Cellofigur, in der ſich die Erwartung ſo bezeichnend ausſpricht, bezeichnend wie das Anhalten des Atems und das Lauſchen auf dem Accord ges-a-des-e; der große Zwiegeſang des liebetrunkenen, weltvergeſſenen Paares, die wundervolle Weiſe „O ſink hernieder, Nacht der Liebe“ mit ihrer melodiſchen Abzweigung „Barg im Buſen uns ſich die Sonne“, das ganz hingehauchte „Laß mich ſterben“ auf Brangänens Warnungsſang, das ſpäter zum Thema für Iſoldens Liebestod gewordene, melodiſch geradezu unverwüſtliche, hundert Keime neuen muſikaliſchen Lebens in ſich bergende „So ſtürben wir, um ungetrennt“, um das ſich gegen das Ende der Scene eine der holdeſten melodiſchen Ranken ſchlingt. Und ſo ſchreitet man auch im dritten Akt von einer muſikaliſchen Höhe zur anderen und findet kaum Zeit, der kunſtvollen Verbindungen dieſer Gipfel, der geiſtreichen Verarbeitung der einzelnen Themata zu gedenken, der unabläſſigen Variationen, die ſie erfahren. Wagner hat recht: aus dieſem großen Getön darf kein einziges Glied iſoliert werden, als Ganzes will es genoſſen, empfunden und verſtanden ſein.

Zur Erklärung iſt nichts weiter hinzuzufügen: daß das muſikaliſche Leben des Werkes und ſeiner Geſtalten höher ſteht als das dramatiſche, ſagt alles, ſeine Schwäche und Stärke, und beweiſt,

wie mächtig das musikalische Verlangen und Vermögen in dem Meister war. Aus dem „intimsten Zentrum der Welt", aus „den Tiefen der inneren Seelenvorgänge" hat er das Leben dieser Menschen entwickelt, wie ein echter, wie ein großer Künstler, aber über ihrer echt menschlichen, leidenschaftlichen, nach Heroenart überleidenschaftlichen Ausgestaltung hat er vergessen, sie beharrlich dramatisch zu bewegen: den ersten Akt ausgenommen. In Wagners Schaffen ist das Werk einzig geblieben, und einzig wird es bleiben, da die Bedingung „im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorzuzeichnen" wahrscheinlich nie zum zweiten Male erfüllt wird. Sein System wollte Wagner, wenn auch nicht mit kalter Reflexion, so doch voll von all dem Neuen, dem er soeben erst in seinen Reformschriften Ausdruck gegeben, mit der Schöpfung des „Tristan" bekräftigen — und er überflügelte, wie er selbst zugibt, sein System. Zum dramatischen Muster, zum Ideal des Musikdramas wird und darf das Werk nicht werden, aber es wird durch die Fülle seiner musikalischen und psychologischen Offenbarungen, durch die riesenhafte Größe einiger dramatischer Scenen Bewunderung für sich und seinen Bildner erzwingen, der unbekümmert um die Welt, ihr Verständnis, Lob und Tadel dies Denkmal seiner heiligen Hingabe an ein künstlerisches Ziel aufstellte. Es ist kein vollkommenes Werk, es mißt sich nicht nach den Regeln der Schule; aber der Geist, dem Wagner vertraute, hat ihm auch nie wieder so feurige Blitze aus seinem göttlichen Auge gesandt, und in das Herz der Welten, in die Geheimnisse der Liebe blicken wir in „Tristan und Isolde" so unmittelbar wie in keinem der früheren und späteren Werke Wagners.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Als im Jahre 1868 der Augenblick nah und näher kam, da Richard Wagners „komische Oper" in München zur ersten Aufführung gelangen sollte, da gab es in den musikalischen und Theaterkreisen eine allgemeine Aufregung. Die Presse hatte im voraus viel zu erzählen gewußt, was das neue Werk verdächtigen und lächerlich machen sollte. Persönliche Feindschaft hatte sich fest an Wagners Ferse gekettet. Dem gehetzten Manne, der ohne Widersacher nicht leben konnte, der so manchen durch die Sache, die er in seinen Schriften und mit seinen Schöpfungen vertrat, manchen auch durch persönliche Hast und Schroffheit verletzt und beleidigt hatte, war nach immer erneuten vergeblichen Versuchen, nach seiner Verbannung aus Dresden zur Ruhe zu gelangen, ein plötzlicher Glücksstern aufgegangen. Das Heil, das er für sich und seine Kunst in Paris, Zürich, Karlsruhe, Wien vergeblich gesucht, fand er in München. Der junge König berief ihn im Jahre 1864 dorthin und legte durch diese Berufung und die uneingeschränkte Unterstützung, die er dem Meister und seinen Werken mit schwärmerischer Freigebigkeit gewährte, den festen Grund zu Wagners Volkstümlichkeit. Diese unerwartete, verschwenderische Gunst lenkte begreiflicherweise aller Augen auf den ganz von seinen Entwürfen erfüllten und in ihrer Verfolgung rücksichtslosen Mann; seine künstlerischen Interessen wurden zum Spielball der Parteien, und bald gelang es den geschäftigen Wühlern, die Wagners Einfluß auf den Monarchen

fürchteten, wirklich, ihn aus der königlichen Nähe zu verdrängen — freilich ohne den Sinn des Fürsten, wie sie gehofft hatten, ganz von ihm und seinem Schaffen abzuwenden. Im Jahre 1868 waren die Minierer schon tätig genug, aber die Neigung des Königs war noch unbeirrt, und als der Abend der ersten Vorstellung der „Meistersinger" herannahte, ließ er den Dichter-Komponisten zu sich in die Loge entbieten. Von dort sah und hörte Wagner sein Werk zum ersten Male an sich vorüberziehen. Hans von Bülow saß am Dirigentenpult.

Das stumpfte zwar die Waffen der Feinde ab, aber sie schwiegen und ruhten darum doch nicht. Das Werk sollte unmöglich gemacht werden, und als der Münchener Erfolg schon unantastbar feststand, wimmelten die Tagesblätter von Schnödigkeiten und Albernheiten aller Art, die irgend ein beliebiges Schimpfwort aus der nächtlichen Prügelei in den Gassen Nürnbergs zur Handhabe nahmen, um das ganze Werk zu verspotten und ihm wenigstens an anderen Orten den Eingang zu erschweren. Zudem: gab es nicht wirklich Grund genug zu Zweifeln? Wagner als Komponist einer komischen Oper? Ebensogut hätte man von Schiller ein leichtes Lustspiel, von Beethoven eine opera buffa im Stil Rossinis erwarten können. Sein technisches Rüstzeug schien viel zu schwer, um die leichten Pfeile abzuschießen, die man von einer komischen Oper erwartete, seine Leidenschaft viel zu mächtig und grotesk, als daß sie hätte spielen und tändeln können. Und geistreiche Wendungen durfte man auch kaum von ihm erwarten: in seinen theoretischen Schriften kämpft sein hellsichtiges Künstlerauge, das die Gesetze seiner Kunst klar vor Augen sieht, hart mit den Anforderungen, die der Dritte, Uneingeweihte, mit diesem künstlerischen Gesicht nicht Begnadete an die logische Darlegung der von ihm geschauten Gesetze, seiner Theorie, seines Systems stellt; er gibt die tiefsten künstlerischen Aufschlüsse, aber er tut es gleichsam keuchend, mit Übertreibung, und er sagt nicht selten mehr, als er sagen will. Zudem ist ihm seine Sache so bitter ernst, daß er kaum je daran denkt zu scherzen, und tut er es einmal, dann ist es entweder ein mißglückter oder ein galliger, verwundender Scherz. Das war der Stoff nicht, aus dem man „komische Opern" formt. Und

doch war die Schöpfung der „Meistersinger von Nürnberg“ nicht die Eingebung einer Grille. Ihre poetischen Keime fallen in die Zeit der Entstehung des „Tannhäuser“ — also einige Decennien hatte er sich mit ihrem Plane getragen. Sie waren ihm notwendig „wie des Baumes Frucht“, sie konnte der „Zufall gaukelnd nicht verwandeln“ — das sagten sich die Verständigeren und sie fügten in Gedanken hinzu, daß, wäre die Frucht selbst mißraten, sie doch jedenfalls „originell“ und im höchsten Grade „interessant“ sein würde. In der Tat, das war sie. Zwar der Begriff des Komischen, des Witzes, des Humors ließ sich nicht über Nacht und durch ein einziges Werk umgestalten, und Wagner mußte sich gefallen lassen, mit demselben Maßstab gemessen zu werden, den wir an Mozarts „Figaro“, wohl auch an Rossini, Auber und andere, den wir an die Lustspiele Shakespeares und an Lessings „Minna von Barnhelm“ anlegen. Warum auch nicht? Oft fügte er sich dem Maßstab, hie und da blieb er unter ihm zurück, im ganzen aber reckte er sich über ihn hinaus. Er hatte ein Werk geschaffen, für das zwar die alten ästhetischen Begriffe und Empfindungen taugten und taugen mußten, das aber der Schablone alles dessen, was bisher als komische Oper galt, völlig entwachsen war. Die „Meistersinger“ sind ein Werk für sich, und trotz einiger wertvoller Versuche, ihrem Stil nachzugehen, sind sie einzig geblieben.

Der Streit, der namentlich seit dem „Lohengrin“ über die künstlerische Schaffensweise Wagners und seine Prinzipien entbrannt war, hatte sich seit dem Erscheinen seiner theoretischen Schriften (1849—1852) verschärft, und drohte er einzuschlafen, so lebte er mit Wagners Wiedererscheinen in Deutschland; vollends aber mit seiner Niederlassung in München erbitterter als zuvor wieder auf. Mit „Tristan und Isolde“ war es das zweite große Werk, das die Probe seiner Theorien zu bestehen hatte — denn alle früheren sind älter als diese. Die Feinde hofften, er würde sein Leben durch seine Tat, seine Werke bloßstellen, die Freunde wünschten in den Schöpfungen wiederzufinden, was ihre Bewunderung in seinen Reformschriften gewesen. Fanden sie es? Die symphonische Gestaltung

des Orchesters? die unendliche Melodie? das Drama, dem Wort und Ton, die nichts für sich bedeuten, nur die Zunge lösen, als Mittel für seinen letzten künstlerischen Endzweck? Man war begierig. Einiges fand man zum vollen erfüllt, einiges überboten, in anderem widersprach der Meister seiner Theorie geradezu oder er blieb hinter ihr zurück, und wie bei „Tristan und Isolde", so wurden auch hier hundert Fragen prinzipieller Natur lebendig.

Wie stellt sich z. B. in den „Meistersingern" Wort und Ton zum eigentlichen Drama? Zwar war Richard Wagner diesmal vom Mythos abgewichen, seinem Ideal, das (wie es in seinem berühmten Aufsatz „Zukunftsmusik" heißt) „nur das ewig Verständliche, rein Menschliche, aber eben in der unnachahmlichen konkreten Form zeigt, welche jedem echten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht" — aber waren die Bedingungen des Musikdramas darum andere geworden? Blieb es nicht immer noch sein Merkzeichen, daß, wie es in demselben vortrefflichen Aufsatze heißt, „der leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äußerlichen Erklärung des Vorganges nötig macht?", daß dagegen nun „der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann?" War es plötzlich nicht mehr die Empfindung, die sich unmittelbar im musikalischen Drama in Wort, Ton und Aktion umsetzt? war, wie es Wagners Ausleger so breit betonen, die Lyrik nicht mehr „Anfang und Ende aller Kunst" und jedenfalls der Musik? Gewiß doch, aber jene reine Geburt aus der Lyrik, der Empfindung können ganze Scenenreihen der Meistersinger für sich nicht nachweisen, und die pantomimengleiche Klarheit des künstlerischen Gesamtbildes, das sich Ohr, Auge und allen Sinnen zugleich widerspruchslos verständlich auch ohne Beihilfe des Textbuches aufdrängt, wie in der wunderbaren Introduktion des „Don Juan", im zweiten Akt des „Fidelio" und fast im ganzen „Tannhäuser", vermißt man in langen Strecken der Partitur.

Folgt man der Handlung, oder sagen wir dem Gesamtkunstwerk im einzelnen (wobei von dem Meisterwerk der musikalischen Einleitung

zunächst einmal abgesehen sein mag), so gibt sich der Anfang klar und innig-ergreifend, nicht zum wenigsten deshalb, weil der Künstler hier zur Pantomime direkt gegriffen hat und der Situation nach greifen mußte. Das musikalisch so überaus beredt und reizvoll begleitete stumme Einverständnis und die Gebärdensprache der Liebenden während des Gesangs der Gemeinde ist eine klassische, aus der Lyrik geborene und ganz zum Dramatischen gewordene Exposition. Gewiß hätte dieselbe Situation, das Zeichen- und Augenspiel eines jungen Paares während der kirchlichen Handlung unter minder reinen Händen frivol werden können — aber wo das Wort versagt, kündet der Ton hier ein so reines, festes, unabweisliches Gefühl, das Gefühl der völligen Zusammengehörigkeit dieser beiden bewegten Gemüter, daß im Gegenteil der heilige Ort sie adelt und wir den Eindruck empfangen, daß die stummen Schwüre, die sie austauschen, von eben diesem Heiligen zugleich ganz erfüllt, ewig und unzerreißbar sind. Auch das nachfolgende halbneckische Spiel des Hin- und Herschickens der Magdalene, Walthers Werbung, Evas schwärmerischer Ausbruch „Euch oder keinen", Davids Hinzutreten, Walthers und Evas Scheiden sind echt musikalische Dramatik, Handlung, die das Gefühl geboren und für die das komponierte Wort der richtige Dolmetsch ist. Mit dem nachfolgenden überlangen Gespräch des Ritters mit dem Lehrbuben ist es damit jedoch gänzlich vorbei, und man fragt sich vergebens, wie ein so großer Meister dazu hat kommen können, das empfindungsloseste, unmusikalischeste Zeug zu komponieren, das „zur äußerlichen Erklärung des Vorganges", der er doch prinzipiell die Musik abgewandt wissen will, zu allem Überfluß nicht einmal nötig ist und das für sich, rein auf das Wort hin betrachtet, unerquicklich, durch die Musik erst in seiner ganzen Dürre bloßgestellt wird. Gesetzt, es hätte dem Erfinder gut geschienen, uns das mühevolle und doch so fruchtlose und leere Treiben der Meister in aller Deutlichkeit vorzuführen — hätten dazu an dieser Stelle nicht einige wenige Züge ausgereicht, zumal wir hernach, am Schluß des ersten Aktes, davon ein sichtbares, erschöpfendes Bild erhalten, das durch seine dramatische Vorführung naturgemäß viel eindringlicher

wirkt, als es die Beschreibung des David zu tun vermag? Es sei nur kurz wieder in Erinnerung gebracht, was uns der geschwätzige Zögling des Hans Sachs zu hören alles zumutet.

Der Meister Tön' und Weisen,
Gar viel an Nam' und Zahl,
Die starken und die leisen,
Wer die wüßte zumal!
Der „kurze", „lang'" und „überlang'" Ton,
Die „Schreibpapier-", „Schwarz-Tinten-" Weis',
Der „rote", blau'" und „grüne" Ton,
Die „Hageblüh'-", „Strohhalm-", „Fengel-" Weis',
Der „zarte", der „süße", der „Rosen-" Ton,
Der „kurzen Liebe", der „vergess'ne" Ton;
Die „Rosmarin-", „Gelbveiglein-" Weis',
Die „Regenbogen-", die „Nachtigal-" Weis';
Die „englische Zinn-", die „Zimmtröhren-" Weis„
„Frisch' Pomeranzen-", „grün Lindenblüh'-" Weis',
Die „Frösch-", die „Kälber-", die „Stieglitz-" Weis',
Die „abgeschiedene Vielfraß-" Weis',
Der „Lerchen-", der „Schnecken-", der „Beller-" Ton
Die „Melissenblümlein-", die „Meiran-" Weis',
„Gelblöwenhaut-", „treu Pelikan-" Weis',
Die „buttglänzende Draht-" Weis' . . ."

Und damit ist des öden Aufzählens, an dessen unmusikalischer Langenweile auch das geistreichste Detail der Komposition nichts ändert, noch nicht einmal genug!

Und wäre dies nur noch das einzige Beispiel aus dem ersten Akt! Aber in anderer Weise wird der nämliche Fehler bald wieder begangen. Denn nach der prächtigen Einführung der Meistersinger, in der besonders Beckmesser sogleich in unwiderstehlicher Weise gekennzeichnet wird, nach dem köstlichen amtlichen Aufruf des Kothner und der großen Anrede des Pogner, durch deren gelegentlich reichlich trockene Ausführungen doch immer wieder die Johannisluft weht, die Festsonne strahlt, die bunten Fahnen flattern und das Volksgewühl rauscht (wer widerstände dem unerschöpflichen Reiz ihres Hauptthemas?), folgt ein pro et contra über die von dem ehrenwerten Meister gestellten Bedingungen, das vom musikalischen

Heil wiederum weit entfernt ist, trotz Hans Sachsens Beteiligung daran und seiner schönen Mahnung:

Doch einmal im Jahr fänd' ich's weise,
Daß man die Regeln selbst probier',
Ob in der Gewohnheit trägem Gleise
Ihr Kraft und Leben sich nicht verlier' —

und man atmet befreit auf, wenn mit dem jungen Walther die Musik selbst wieder mit all ihrer Inbrunst, ihrer Gefühlstiefe und Klangschönheit ihre Stimme erhebt, um von nun an trotz der Tücken Beckmessers, trotz des Kopfschüttelns der Zünftigen ihr Panier nicht wieder zu senken. Man möge nicht einwenden, daß es ja eben im Stoff begründet liege, mit dem trockenen breitspurigen Regelgesang die wahre, schöne und freie Kunst zu kontrastieren und daß man sich jene dürren Strecken darum, eben um diesen Gegensatz sinnfällig zu machen, gefallen lassen müsse. Mit nichten! Es ist Sache des großen Meisters, das Langweilige doch nicht langweilig, das Trockene selbst noch flüssig, das Unmusikalische, sobald er es humorvoll zum Gegenstand seines Spottes macht, in musikalisch-komischen Formen zu gestalten, und es gibt in dieser Beziehung nichts Schlagenderes als Kothners verschnörkelte Erklärung der Tabulatur und Beckmessers Werbelied. Das sind die wahren, musikalisch mit unvergleichlichem Humor behandelten Kontraste zu der Sangesfülle des jungen Edlen von Gottes Gnaden — nicht das theoretische Gewäsch, für welches der Musik alle Organe fehlen, das eben nur langweilig und in dem Musikdrama mit seiner das Gemüt nicht treffenden, in Handlung sich nicht umsetzenden Leere geradesowenig am Platze ist wie Davids Geplapper von den Tönen und Weisen der Meistergilde. Es ist denn auch gar nicht zu verkennen, daß die Gesamtwirkung des ersten Aktes unter diesen Gebrechen schwer leidet. Das natürliche Gefühl fühlt sich zwar auch durch die übermäßig aufgewandten orchestralen Mittel befremdet und wundert sich, daß der Kampf um die harmlosen Singregeln tost, als würde eine Völkerschlacht geschlagen: aber dieses Übermaß hindert doch den Genuß nicht, wie die Wanderung durch jene Steppen.

Das ändert sich nun alles, sobald man zum zweiten Akt gelangt. Schon aus der Scenerie scheint hier die Musik zu quellen. Aus dem sinkenden Tag, um die Giebel der traulichen Bürgerhäuser, aus den Dolden des Fliederbaumes weht ihr Odem, und in der Schwüle der Johannisnacht scheint die Festfreude vorahnend und vorjubelnd die Augen zu schließen, um am anderen Morgen frisch und wangenrot zu erwachen und das, wovon ihr Herz voll ist, in die Lüfte zu jauchzen. Träumerische, verhaltene Seligkeit ist seine Grundstimmung, und jede seiner Phasen geht in dieser Grundstimmung auf. Die Sinne dämmern, kein Entschluß, kein Gefühl kommt zu vollem Bewußtsein, und wenn Beckmessers Ständchen erklingt, Sachs sein lärmendes Lied dazu singt, die Bürger mit ihren Frauen an Fenster und Türen erscheinen und ein Getümmel ohnegleichen entsteht, das bei dem Ruf des Nachtwächterhornes plötzlich in nichts zerstiebt, da glaubt man vollends, einem Koboldtreiben beigewohnt zu haben. Das ist auch Walthers und Evas Gefühl, die in ihrem Versteck unter der Linde dem wunderlichen Handel gezwungen zuschauen müssen:

Walther.

Welch toller Spuk! Mich dünkt's ein Traum:
Den Singstuhl, scheint's, verließ ich kaum.

Eva.

Die Schläf' umwebt's mir wie ein Wahn:
Ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?

Selbst dem Nachtwächter graut, als er nach dem Höllenlärm die Scene leer findet, und mit bebender Stimme singt er seinen Warnungsruf:

Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
Daß kein böser Geist eu'r Seel' beruck.

Auch um die klarsten Köpfe legt die Johannisnacht ihr betäubendes Band. Auch der kluge, würdige Pogner weiß sich mit seinen Gedanken und Plänen nicht ein noch aus:

Nicht doch! — Was denn? — Ei! werd' ich dumm?
— — — — — — — — — — — — — — —
Hm! Was geht mir im Kopf doch 'rum?,

und ganz erfüllt von dem, was er erlebt, gehört und jetzt selig und beklemmt empfindet, singt der gute, herrliche Hans in die Nacht hinaus:

Wie duftet doch der Flieder
So mild, so stark und voll!
Mir löst er weich die Glieder,
Will, daß ich was sagen soll. —
Was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann! —

In diesem Akt hat Richard Wagner in Wahrheit alles aus dem innersten Zentrum des Empfindens heraus geschaffen, und bei der Darlegung der inneren Motive durfte er hier darum mit Recht in aller Behaglichkeit verweilen, weil jedes dieser Motive komponibel ist und sich in ein äußeres Geschehnis von selbst umsetzt. Es könnte zwar nicht schaden, daß das wenige, was darin zur äußeren Handlung gehört, noch um etwas deutlicher, dem unmittelbaren Verständnis förderlicher betont wäre: der Fluchtplan des Liebespaares, die Verwechselung Evas mit Magdalenen, Davids Eifersucht und Intervention, die Lösung der Verwirrung durch Hans Sachs (Dinge, die ähnlich wie in „Tristan und Isolde" im Vergleich zu der voll sich ausatmenden Lyrik zu nebensächlich und scenisch unverständlich behandelt sind) — aber was bedeutet diese geringfügige Schwäche gegen die süße Zwiesprach Evas mit Meister Sachs, gegen die Begegnung der Liebenden und die ganz einzige Scene, in der Beckmesser sein Lied singt, Sachs mit dem Schusterhammer Merkerdienste verrichtet und, indem er an dem widrigen Kerl sein Mütchen kühlt, zugleich das Pärchen unter der Linde in Schach hält und über der heißblütigen Jugend als besonnene Vorsehung wacht? Trotz der erheblichen Dauer ist hierin doch nichts zu lang, denn einmal haben die inneren Motive sich in diesem Vorgang selbst ein scenisches Bild von höchster Prägnanz geschaffen, dann aber tritt ein wirkliches Verweilen, das dem Wesen des Dramatischen zuwiderliefe, niemals ein, denn wenn auch ganz ruhiig und so langsam wie ein Stundenweiser vorrückt, schiebt sich doch die Handlung von Auftritt zu

Auftritt vorwärts: still und bewegt, ein großes Muster breiter, echter musikalischer Dramatik.

Nicht ganz so rund und glatt gehen Wort, Ton und Handlung im dritten Akt auf, in dem dafür — die Wagnerianer mögen sagen, was sie wollen — die absolute Musik wieder in ihre glorreichen Rechte tritt. Das liebenswürdige Intermezzo mit dem Lehrbuben, das uns Sachsens Gemüt in aller Mildigkeit zeigt, der Monolog, der im Grunde auch ein Intermezzo ist und dessen bedingungslose Bewunderung ich nicht zu teilen vermag, füllen seine ersten Stadien für mein Gefühl zu breit. Erst mit Walthers Eintritt wird das Hauptthema wieder mit vollen Glockentönen angeschlagen, und es gibt nichts Schöneres als das Entstehen der Morgentraumdeutweise unter des gerührten Meisters Führung, der dem Jüngling soeben noch in den wundervollsten und treffendsten Worten den Unterschied eines „schönen Liedes" und eines „Meisterliedes" vor die Seele gerückt. Jawohl, der ist der Meister, der sich losgelöst hat von dem Zwang der Zeit, der auch im Winter noch von Lenz und Liebe zu singen vermag! Und wie nun Beckmesser in einer allzu grotesken Scene (von der noch zu reden ist) das Lied genommen, Eva zu dem alten Freund und Meister kommt und mit des Geliebten Nahen plötzlich die ganze Fülle der Güte und Liebe begreift, die über sie und ihr Glück gewacht, wie sie in süßen Tränen an Sachsens Brust sinkt, David und Lene hinzutreten und die fünf Stimmen sich in dem wundervollsten Gesang zusammenfinden — wo findet sich eine Steigerung von solcher Macht und Innigkeit? wessen Herz schwelgte nicht trunken mit in diesem Einklang der Seelen? Dies Quintett und seine immer wieder wahrnehmbare erstaunliche Wirkung auf das Publikum (weitaus die stärkste in den „Meistersingern") ist aber auch nur ein Beweis dafür, daß kein „System" haltbar ist, das auf das fabelhafte Ausdrucksmittel, das die Musik vor allen anderen Künsten voraus hat, den Zwie- und Mehrgesang, verzichten zu können glaubt. Das Wesen der Musik ist der Zusammenklang und ihr Triumph, das Getrennte, das seine eigenen Bahnen wandelt, doch harmonisch zu verknüpfen und unter ein Gesetz der Schönheit

zu zwingen. Es wäre ein ganz ordinärer, mißverständlicher Naturrealismus, zu sagen, der Ensemblegesang sei darum widersinnig, weil die Menschen der Wirklichkeit gleichfalls weder zusammensängen noch zusammensprächen — ein Unsinn, auf den zu erwidern sich nicht einmal verlohnt und der nicht einmal die volle Wahrheit spricht. Freilich im gewöhnlichen Leben drücken die Menschen ihre Empfindungen nicht in Duetten oder Terzetten aus — sie singen eben überhaupt nicht; aber ein Zusammensprechen kommt oft genug in erregten Augenblicken, bei Tafel- und Volksfestfreuden vor — aber auch darauf kommt es natürlich nicht an. Wie in jeder Kunst ist auch in der Musik der Ton nur das Medium zur Loslösung und Darstellung der *inneren Empfindung*, und so gewiß die Menschen nebeneinander gleichzeitig von verschiedenen oder korrespondierenden Empfindungen bewegt werden, so gewiß hat die Musik das Recht, mit ihren eigentlichsten Mitteln diesen Empfindungen gleichzeitig Leben zu verleihen. Das wirkliche Leben, die dürre Prosa sind keine Kunst — und vor ihnen bestände weder Vers noch Monolog, weder die Venus von Melos noch die Madonna des heiligen Sixtus. Nicht mit den alltäglichen *Äußerungen* des Lebens — mit dem inneren Leben hat es die Kunst zu tun, und dies kann sich naturgemäß nur mit den ihr eigenen Organen verstofflichen. Das Quintett der Meistersinger, unfraglich ein Bruch mit Wagners strengem System und darum von dem Meister um ein Haar aus der Partitur verbannt, ist darum nicht etwa nur eine Konzession an den musikalischen eingewurzelten oder herrschenden Geschmack, nein, es ist die Anerkennung des Wesens der Musik selbst und damit die beste Widerlegung jener theoretischen Grille, daß nur der Einzelgesang dramatische Berechtigung habe. Übrigens auch eine Konzession verdankt das Publikum diesem Quintett: um seines mächtigen Eindrucks willen, der sich in fanatischen Beifallsspenden Luft zu machen pflegt, bleiben Sachsens Worte, die sich ihm, nachdem es verklungen ist, anschließen:

Jetzt all' am Fleck! Den Vater grüß'!
Auf, nach der Wies' schnell auf die Füß'!

Nun, Junker, kommt! habt frohen Mut!
David, Geſell! Schließ den Laden gut —

auf den deutſchen Theatern (ſoviel ich weiß, auf allen) regelmäßig fort.

Dieſe Huldigung an die Muſik ſetzt das köſtliche Finale in ſeiner durch die Sache gegebenen Pflege der Lied- und Tanzform fort. Alles ſtrotzt von Luſt und Leben, alles ſingt und klingt, und über alles Sagen herrlich iſt der Augenblick, da das Volk, von einem Gefühl blitzartig ergriffen, ſeinem teuren Sachs ſein eigen Lied entgegenſingt: „Wach' auf, es nahet gen den Tag!“ Und was wäre über den Ausgang noch zu ſagen, über dieſe tongetränkte Handlung, Beckmeſſers Fiasko, Walthers Sieg? Ein großer melodiſcher Strom brauſt in dieſer Menge, und wenn ſich ja hie und da wieder eine Erinnerung an die doktrinären Partien des erſten Aktes finden ſollte — er ſchwemmt ſie mit ſich fort und entläßt die Seele mit dem Jubel des Marſches beglückt und erhoben. Nie iſt das deutſche Bürgertreiben durch Wort und Ton ſchöner verklärt, nie die Kunſt ſo tief und innig in die Röhren ſeines Lebens geleitet und mit ihm zu einem neidwürdigen Ideal verbunden, das an die goldenſten Tage des alten Hellas erinnert.

Es geht allein aus der Mitteilung des Inhalts der „Meiſterſinger“ ſchon hervor, wo ihre Stärke und der eigentliche Sitz ihres Lebens zu finden iſt. Schließlich iſt es doch wieder das überquellende Herz und der farbige Glanz der Phantaſie, ſchließlich iſt es doch wieder die Romantik und die Poeſie des Seins, für die Wagner ſeine echteſten und urſprünglichſten Töne findet. Zu der Komik verhält er ſich dagegen ganz eigen und nicht immer freundſchaftlich. Dem Humor zwar, deſſen Weſen es iſt, über die ernſten Abgründe des Lebens, über die Untiefen im Herzen die Brücke zu ſchlagen, dieſem im Grunde ſo ernſten und doch ſo milden Geſellen, der die Gegenſätze verſöhnt und unter Tränen lächelt, iſt er nicht fremd. Der ganze Sachs mit ſeinem proſaiſchen Handwerk und ſeiner Poeterei zugleich, mit ſeiner ſpießbürgerlichen Meiſterſingerei und ſeinem ſehnſüchtigen Drange, ſich aus der engen Puppenhülle zu

befreien, dichterisch mehr zu sagen, als ihm das alte Regelgleis gestattet, dieser Graubart mit seiner jugendlichen, bescheiden unterdrückten Neigung zu dem reinen Mädchenbilde — er ist ganz vom wärmsten, gemütvollsten Humor durchströmt. Die ruhig-überlegene Art, mit der er den Stadtschreiber neckt, den Junker belehrt, auf Evas Schuhnot eingeht und, als sie den Retter bereits gewahrt und Sachsens ganze väterliche Güte erkannt hat, noch sagt:

Immer schustern! Das ist nun mein Los;
Des Nachts, des Tags — komm' nicht davon los!
Kind, hör' zu! Ich hab's überdacht,
Was meinem Schustern ein Ende macht:
Am besten, ich werbe doch noch um dich,
Da gewänn ich doch was als Poet für mich! —
Du hörst nicht darauf? So sprich doch jetzt!
Hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt? —
Schon gut! Ich merk'! Mach deinen Schuh! . . .
Säng' mir nur wenigstens einer dazu!
Hörte heut' gar ein schönes Lied: —
Wenn dazu ein dritter Vers geriet —

worauf denn Walther mit seinem Gesang einsetzt: das ist ein ebenso herzerfreuender und herzrührender Ausfluß echten Humors wie die Antwort des vortrefflichen Mannes auf Evas Worte, daß sie nur ihn gewählt haben würde, wenn sie anders eine Wahl gehabt hätte, daß aber die Liebe *sie* erkoren:

Mein Kind:
Von Tristan und Isolde
Kenn' ich ein traurig Stück.
Hans Sachs war klug und wollte
Nichts von Herrn Markes Glück. —
Es war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
Wär' sonst am Ende doch hineingerannt!

In dieser Beziehung also fehlt nichts. Und auch mit der grotesk-komischen Verzerrung des Ernsthaften, mit der Parodie hat Wagner eine starke Fühlung, wie der „Ring des Nibelungen", wie Mime, die Riesen und der Wurm Fafner bestätigen. Das ist nicht auffallend, denn gerade mit dem größten Ernst und der furchtbarsten

Tragik berührt sich die Parodie nahe, die eben ihre Ironie, die tragische Form in der Übertreibung ohne tragischen Inhalt ist. Man findet denn auch sehr häufig vortreffliche Schauspieler, Tragöden von Gottes Gnaden, die zwar in den mittleren Regionen des Komischen nicht zu Hause, aber meisterliche Karikaturisten und Parodisten sind. Und das ist gut, denn in dieser Überzeichnung der tragischen Linie, in dieser Persiflierung des Rüstzeugs, der Form ihrer Kunst finden sie zugleich den sicheren Anker, der sie an den Grund der Wirklichkeit, der Wahrhaftigkeit der Natur schließt. Schauspieler ohne diese Fähigkeit verlieren sich, weil ihnen das Gegengewicht fehlt, gar zu leicht in den blauen Dunst der Phrase, und den Dramatikern höchsten Stils, wie Halm (Münch-Bellinghausen) ergeht es ähnlich. Daß Wagner dies Gegengewicht besaß, hat er in den Meistersingern bewiesen. Seine Stärke entspricht dem Idealismus seiner ernsthaften Gestalten. Beckmesser, der in das tollste Geschnörkel seine verliebten Seufzer kleidet, Beckmesser, der in diese verrückte und verrenkte Form sogar den jugendlich-gährenden Inhalt der Morgentraumdeutweise gießen möchte (der sich beim Wettsingen in seinem Munde denn auch zum greulichsten Unsinn umgestaltet), ist von zwingender parodistischer Wirkung, und bedauerlich ist nur, daß diese komische Form in der Pantomime in Sachsens Zimmer so weit verzerrt ist, daß sie zerspringt. Daß Beckmesser die Erlebnisse der Johannisnacht, deren Spuren er an seinem Körper trägt, nochmals durchlebt, ist ganz wohl begreiflich — Sachs hat es soeben auch getan — und es hätte nicht das geringste Bedenken, wenn er dieser schmerzhaften Erinnerung im Gesang Ausdruck gäbe. In Worte setzt sich nun einmal, auch wenn wir schweigen, jeder Gedanke bei uns um: es sind ungesprochene Worte, aber doch Worte — und diese im Monolog aus dem Dunkel der Seele an das Licht zu führen, sie zu ordnen und ihnen Form und Gestalt zu leihen, das ist ja eben das Werk des Künstlers. Aber eine Pantomime, eine so durchgeführte, vollkommen wortlose Pantomime gibt dem Beckmesser den Anschein eines Irren. Zwar heißt es im Buche ziemlich einfach: „Er hinkt, streicht und reckt sich; zuckt wieder zusammen: er

sucht einen Schemel, setzt sich; springt aber sogleich wieder auf und streicht sich die Glieder von neuem. Verzweiflungsvoll sinnend geht er dann umher. Dann bleibt er stehen, lugt durch das Fenster nach dem Hause hinüber, macht Gebärden der Wut, schlägt sich wieder vor den Kopf" — aber wenn man diese Dinge in Musik umsetzt, dehnen sie sich dreifach, und schließlich sagt die Musik bei Wagner noch unendlich viel mehr als die simple Regieanweisung. Der ganze Wirrwarr der Nacht tost noch einmal durch das Orchester, alle Prügel fallen noch einmal auf Herrn Beckmessers Rücken, der arme Mißhandelte ächzt und stöhnt unter ihnen — und alles dies mit dramatischer Lebendigkeit und doch wortlos auf der Bühne dargestellt zu sehen, das ist des Guten zuviel. Es ist ein tolles Gewirbel, eine Scene aus dem Narrenhaus, deren Unfug man oft ohne Grund den Darstellern Schuld gibt, die doch nichts weiter tun können als den Absichten Wagners zu folgen. Befände man sich im Ballett, dann wäre alles begreiflich — denn da in ihm das Wort prinzipiell ausgeschlossen ist, ist die Pantomime die einzige Vermittlerin der Empfindung. In einem Musikdrama aber befremdet uns die unerwartete und isoliert bleibende Anwendung dieses Mittels, das keineswegs dazu dient, die Charakteristik des Merkers zu vervollständigen. Wohl ist die „Pantomime", richtig verstanden, die Probe der Vortrefflichkeit eines musik-dramatischen Stoffes — am „Tannhäuser" wurde der Beweis dafür erbracht — wenn aber Don Juan dem Leporello den Inhalt der Champagner-Arie plötzlich pantomimisch zu verstehen geben, Elvira pantomimisch den Himmel um Rache anflehen wollte, dann würden wir glauben, entweder Taubstumme oder Besessene vor uns zu haben. Jene Scene des Beckmesser ist also ein Mißgriff; mir wenigstens erscheint sie, ohne alle theoretische Voreingenommenheit, bei jedem neuen Hören der „Meistersinger" so, und weder der Enthusiasmus derer, die alles anstaunen, was Wagner geschrieben, noch die Diskretion der Darsteller hat meinen Eindruck je zu ändern oder abzuschwächen vermocht.

Diese eine Übertreibung erklärt sich aber wohl zur Genüge aus

Wagners Ungewohntheit, sich auf dem Boden des Komischen zu bewegen, und sie hindert den Genuß an der eindringlichen, köstlichen Parodie aller übrigen Beckmesser-Scenen nicht, denen sich die bereits erwähnte Erklärung Kothners und des Nachtwächters tragikomisches Entsetzen gleichwertig anschließen. Ohne Berechnung, ohne verstimmende Absicht wirken sie durch den parodistischen Kontrast unwiderstehlich.

Damit wäre Wagners komisches Vermögen aber auch erschöpft. Er besitzt weder die närrische Lustigkeit der italienischen Maskenkomödie und Maskenoper, mit der uns Rossini im „Barbier von Sevilla" ein klassisches Beispiel gegeben, noch den Geist Aubers; an Lortzing, der im übrigen natürlich nicht mit ihm zu vergleichen ist, erinnert er zwar in der Grundfarbe seines gemütlichen Humors, aber jener ist harmloser, weniger zwangsvoll und besitzt eine naivere Freude an der komischen Situation. Es soll damit kein Vorwurf ausgesprochen, sondern nur das Feld der Wagnerschen Komödie genauer abgegrenzt werden. Daß er uns nur dies eine komische Werk, das gewissermaßen ein notwendiges Glied in der Kette seiner deutschen Stoffe und das natürliche Gegenspiel zum „Tannhäuser" war, beschert, ist überdies der beste Beweis, daß es ihn auf dies Gebiet nicht lockte, und man wird nicht glauben wollen, daß er, dessen Leben nach menschlichem Maß vollendet war, mit ungehobenen komischen Schätzen im Busen dahingegangen ist. Daß er weder über Rossinis noch Aubers Töne verfügte, begreift sich. Für beide war er zu sehr Deutscher, zu schwer und ernst. Man muß Italiener sein, um den „Barbier von Sevilla" oder die „Diebische Elster" ganz zu genießen, Franzose, um von dem Esprit des „Carlo Broschi" und der „Krondiamanten" ganz getroffen zu werden, und außer Mozart, der den Stil der Maskenoper in »Cosi fan tutte« gepflegt und im „Figaro" klassisch gehoben und menschlich verklärt hat, gibt es keinen einzigen Deutschen, der dem italienischen Musikgenius vollkommen nachempfunden hätte. Es gehört ein sorgloses, wechsel- und farbenfrohes, leichtsinniges Gemüt dazu, um seine Buffonerien ganz zu begreifen, und ohne den Karneval sind sie im Grunde unverständlich. Daß

Rossini beispielsweise daneben noch eine ganz leidliche Charakterisierungsgabe besaß, darf man zugestehen, aber daß es das Wesen der opera buffa ist, die Menschen eben nicht ernsthaft, sondern in Faschingskostümen zu zeichnen und sie alle nach einem bestimmten Schema ausgelassen übermütig plappern zu lassen, das lehren uns die Bartolo bei Mozart und Rossini, das lehren uns die älteren und jüngeren Maestri, Cimarosa und Fioravanti dort, Petrella und Usiglio hier. Auch bei den Franzosen, denen das Libretto mehr gilt als irgend einem anderen Volk, ist es mehr eine bestimmte Form des Komischen, der Witz, die geistreiche Pointe, die Pikanterie, als die Zeichnung, die den Erfolg erringt, und den flüssigen Auberschen Champagner genießt man, ob ihn nun die Angela des „Schwarzen Domino" oder Madame Henriette in „Maurer und Schlosser" kredenzt. Es ist immer derselbe und er schmeckt immer gleich. Daneben läuft auch wohl einmal eine musikalisch charakteristisch gestaltete Figur wie der Engländer des „Fra Diavolo", in dessen Couplet wie im Terzett „Liebe Frau laß uns schlafen gehen" Albions Phlegma, ja selbst sein Idiom sehr drollig wiedergegeben sind — aber es sind Ausnahmen. Aubers sentimentale Liebhaber singen stets à la Lorenzo, seine Schelmen und Schelminnen sämtlich à la Fra Diavolo oder Zerline, und seine Finales unterhalten uns allesamt durch irgend eine geistreiche oder verfängliche Verwicklung.

Dergleichen ist nun Wagners Sache gar nicht. In seinem Leben finden sich einige wunderliche Dinge, die dem strengen sittlichen Gefühl zu schaffen machen — aber eine gewaltige Leidenschaft hat ihn über alle Klüfte hinweggetragen, und zur Frivolität besitzt er glücklicherweise auch nicht den leisesten Ansatz. Aber auch der Witz fehlt ihm. Er hat bisweilen einen Versuch dazu gemacht, aber einige Aussprüche, Albumworte u. dgl., die in die Öffentlichkeit drangen, gehörten fast durchweg der niedrigsten Art des Witzes, dem Wortwitz an, und sie waren als solche schwach und gezwungen. Auch der Saft, mit dem er die Klinge gesalbt, die seine Gegner treffen und verwunden soll, ist kein süßes und unschädliches Gift: es brennt und verderbt das Blut, es ist mit bitterster Galle gemischt.

Er ist zu wenig vom Verstande beherrscht, um mit dem Verstande auch noch ein lustiges Spiel treiben zu können. Unterfängt er sich dessen, dann wird er verletzend oder matt — und Proben letzter Art geben die „Meistersinger“ und der „Ring des Nibelungen“ genug; in beiden finden sich Selbstverständlichkeiten und Plattheiten mit Nachdruck und Behagen vorgebracht: wir sollen sie für Witzpfeile halten und es sind doch nur stumpfe Bolzen. Hätte er aber mit dem guten deutschen Lortzing, von dessen geschickten Opernbüchern man nicht gering denken sollte, den sicheren Blick für die komische Charakteristik gemein gehabt, er hätte auch diejenigen komischen Gestalten, die nicht parodistisch zu übertreiben waren, schärfer und lebensvoller umrissen: David und Lene. Hier aber versagt Wagner großenteils, und daß er in Bezug auf die Ökonomie der Handlung von Lortzing hätte lernen können, das verrät er uns im ersten Akt der „Meistersinger.“ Der Mann, der die trefflichen Finales des „Czar und Zimmermann“ (2. Akt), der „Beiden Schützen“ und des „Wildschütz“ geschrieben, der die parodistischen Figuren des Bürgermeisters und des Baculus, den gar nicht karikierten und doch so liebenswürdig komischen Peter Iwanoff, den Kellermeister und den Schildknappen der Undine geschaffen, würde ihn vor des Ritters Gespräch mit dem langweilig-schwatzhaften David gewarnt haben. Es ist zwar eine kleine Kunst, die Lortzings neben der riesenhaften Richard Wagners, ein Zwerg neben dem Giganten: aber ihre Proportionen sind richtig. Es ist etwas von der behaglichen Komik der „Fliegenden Blätter“ und der Parodie des genialen Philistertöters Wilhelm Busch darin, und wie es dem Grafen Egmont nach Vansens Meinung nützlich sein würde, wenn er statt seines Heldenmutes Jetters Schneiderader im Leibe hätte, so hätte es Wagner nicht geschadet, wenn sein Genie sich von dem Ordnungssinn eines Lortzing und dessen hübschem, rechtschaffenem Gefühl für das Komische die Wege hätte weisen lassen. Ich will zwar den guten David keineswegs ganz verwerfen: sein Probelied ist ein kleines Meisterstück und sein schwärmerischer Ausruf „O Magdalene!“ ist so komisch wie alles, was er im Hinblick auf diese alternde Schöne sagt, tut und unterläßt. Aber diese

Züge gehören doch schon wieder der Parodie an, wie das ganze Verhältnis der beiden. Denn Magdalene ist Evas Amme und David ist Sachsens Lehrbube, und beide werden durch den Unterschied von Davids Lebensjahren im Alter voneinander getrennt sein. Dem liegt nun wohl die richtige Beobachtung zu Grunde, daß die grüne Jugend für das reifere Alter zu schwärmen liebt, aber die Gegensätze sind hier zu groß, um ästhetisch anzumuten, und vor allem ist ein Lehrjunge, auch wenn er vor dem Gesellenschlag steht, für eine ernsthafte Verliebung und Verlobung zu jung. Es ist eben die parodistische Übertreibung einer an sich glaubhaften und beglaubigten psychologischen Tatsache.

Das Beste gibt Wagner eben doch, wenn er zu keiner Parodie zu greifen und sich zu keinem Witz zu zwingen braucht, in der reinen Verkörperung des Ideals. Daß sich ihm auch in den „Meistersingern" dies Ideal in der Liebe darstellt, versteht sich von selbst. Auch ist es wieder die bräutliche Liebe, die Liebe zwischen Mann und Weib im Vorhof sehnsüchtigen Verlangens, sinnlich gefärbt wie immer, aber doch auch keusch gedämpft. Viel Schattierungen stehen dem Meister hier nicht zu Gebote. Auch in den „Meistersingern" ist ihm die Liebe der „heil'ge Götterstrahl",

Der in die Seele schlägt und trifft und zündet,
Wenn sich Verwandtes zum Verwandten findet —
Da ist kein Widerstand und keine Wahl;

blitzartig wie in „Romeo und Julia" entflammt sie die Herzen, und das Einverständnis der magischen „langen Blicke" ist es auch diesmal, das sie zusammenknüpft. Es liegt in der Wiederkehr dieses Mittels und in dem verwandten Charakter dieser, nur im Grad der Leidenschaft abgestuften Liebe unleugbar eine gewisse Einseitigkeit, und blickt man auf der Gestalten Fülle in Mozarts „Don Juan", dem „Figaro" und der „Zauberflöte", dann gewahrt man dort allein schon in der Liebe der Geschlechter einen überraschenden Reichtum an Motiven, wie ihn Wagner nicht kennt. Die über das sinnliche Begehren hinauswachsende Geschlechtsliebe, die bei Beethoven in der treuesten aller Frauen eine so herrliche Gestalt angenommen,

findet sich bei Wagner wohl auch, und nicht nur in der rührenden Scene, wo die ermattete Sieglinde in Siegmunds Schoße ruht und dieser auf Walhalls spröde Wonnen verzichtet — aber dann nimmt sie gemeinhin einen mystischen, religiösen Charakter an und führt zur Opferung, diesem großartigen Thema, das den Gegenpol jener rasch entflammten Liebesleidenschaft bildet. Daß sie sich auch anders als durch den ersten Blick entwickeln, anders als nur in Verzückung und Schwärmerei äußern könne, weiß Wagners Muse nicht. Aber sie mag mit Recht erwidern können, daß in diesem Reich nicht alle so vertraut sind wie die beiden Wolfgange, wie Goethe und Mozart, die die Liebe in allen Gestalten, das Weib in zahllosen Wandlungen immer schön, immer wahr gebildet haben, und daß die Musik nicht über so vielfache Nuancen wie die Poesie verfüge. Wo die Poesie sorgfältig motivieren kann, bricht die Musik im Sturm ein: auch Zerline und Don Juan sind mit Schnelligkeit verbunden, auch Pamina und Tamino, die sich nie zuvor gesehen, schließen sich vor Sarastro und allen Eingeweihten in die Arme; wie die musikalischesten Gestalten der Poesie, wie Romeo und Julia, Käthchen und der Graf vom Strahl, so sind auch Hüon und Rezia ohne Worte eins, und wir zweifeln keinen Augenblick an der Notwendigkeit und dem Bestand dieser raschen Bündnisse.

Gleicht aber auch die Liebe Eva Pogners zu Junker Walther von Stolzing in ihrem Entstehen der Liebe Sentas und des Holländers, Elsas und Lohengrins, Sieglindens und Siegmunds, Brünnhildens und Siegfrieds — die Charakteristik dieses entzückenden, frischen und schalkhaften Bürgerkindes steht völlig allein da. Wagner ist wohl in der Schilderung des Entstehens und des Wesens der Liebe, nicht aber in der Darstellung der liebenden Frauen einseitig. Er, der Venus und Elisabeth einander gegenüberstellen konnte wie die Sünde und die Askese, Hölle und Himmel, hat auch Elsa, Isolde, Sieglinde, Brünnhilde weit voneinander geschieden. Durch aller Adern rieselt das Blut heiß und betäubend, und ein Zug der Extase ist ihnen allen gemeinsam; bei einer jeden aber verändert er sich je nach dem Charakterbilde, und Eva Pogner sieht

ihren der Welt der Wirklichkeit entrückten, in Liebe brennenden und rasenden Schwestern am wenigsten ähnlich. Eva erwidert wohl am heiligen Ort des Geliebten stumme Beteuerungen „seelenvoll und ermutigend", sie vergißt sich, wenn der Ritter um sie wirbt, und verheißt sich ihm sofort ohne Klausel und Bedingung, sie sieht in ihm in dem verklärenden Licht der Liebe ein Abbild des jugendlichen David,

„des Kiesel den Goliath warfen,
Das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand,
Von lichten Locken das Haupt umstrahlt,
Wie ihn uns Meister Dürer gemalt"

und scheidet von ihm mit der etwas dunklen, aber „mit großer Wärme" gegebenen Versicherung:

Mein Herz, sel'ger Glut,
Für euch
Liebesheil'ge Hut!

Auch das hat sie mit Senta und Elsa gemein, daß sie das Bild des geliebten Mannes schon gesehen zu haben glaubt, ehe er sich ihr in Fleisch und Blut darstellt: was jenen Vision und Traumerscheinung, das ist ihr Dürers Gemälde, und sie erklärt ihr Betragen der treuen Hüterin selbst.

Das eben schuf mir so schnelle Qual,
Daß ich schon längst ihn im Bilde sah.

Dennoch bewahrt sie sich ganz wie Shakespeares Julia praktische Überlegung genug, und wie jene sofort zur Trauung mahnt, sagt sie ohne Bedenken:

Gut Lene! Hilf mir den Ritter gewinnen!

So verbindet sich mit ihrer verliebten Schwärmerei rosige Gesundheit, und daß sie, wie es ihr an Beherztheit nicht fehlt, auch der weiblichsten aller Waffen, der List nicht entbehrt, verrät sie im zweiten Akt. Das Herz voll von ihrem Geheimnis, kommt sie am Arm des Vaters daher, stumm, zerstreut, und als der Alte verwundert

fragt: „Und du, mein Kind, du sagst mir nichts?“, hat sie die „kluge und gute“ Antwort in Bereitschaft:

„Ein folgsam Kind, gefragt nur spricht's“;

ob es ein Meister sein müsse, dem sie als Gemahl den Preis und die Hand reichen solle, fragt sie beklommen, aber mit der Sprache getraut sie sich doch nicht heraus und, um den Leuten zu verbergen, selbst ihrem Vater, selbst dem guten Sachs, was ihr die Seele füllt, legt sie, anstatt geradeswegs aufs Ziel zu steuern, einen ganzen Irrgarten von Fragen an, in denen sich der wackre Hans jedoch nicht fangen läßt. Sie glaubt ihn zu gängeln, und er ist es, der sie am Seile führt.

Die Scene ist eine Perle musikdramatischer Poesie, anziehend schon durch das trauliche Bild: das alte Nürnberg in schwüler Sommernacht, in seiner Werkstatt hinter der halboffenen Ladentür der berühmte „Schuhmacher und Poet dazu“, in ernste träumerische Erinnerung verloren, daneben, unter dem duftenden Flieder, der ihm das Haus deckt, auf dem Schemel das junge Mädchen, die Tochter seines begüterten Freundes, beide im Gespräch über das Wichtigste, was ein junges Herz bewegen kann. Und nun dies neckische Spiel, dieser reiz- und humorvolle Kontrast der gleichgültigen Form der Unterhaltung, als handle es sich um eine Plauderei, wie sie sich jeden Abend wiederholen kann, und der Entscheidung, die sich im Herzen um Glück und Leid, Wohl und Wehe, Tod oder Leben vollzieht. Dies anscheinend so harmlose Getändel, das doch von Stufe zu Stufe dem Ziele näher rückt — es ist ganz köstlich, und man darf nicht müde werden, die Scene zu bewundern, auch wenn man nicht den kritischen Harlekins folgt, die in Sachsens erstem Wort „Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?“, will heißen in dieser Frage „Lieb' Evchen?“, einen wunderbaren Tiefsinn wahrnehmen und in Evchens Frage „Ein Junker? Mein, sagt! — und ward er gefreit?“ in diesem „Mein“ eine herrliche Doppelbedeutung. Auch ohne solche Tüfteleien genießt man ihren Humor und ihre holde Anmut. Wie diese beiden guten Menschen sich im Kreise

führen, wie Eva mit Bezug auf das öffentliche Wett- und Werbesingen schelmisch fragt „Könnt's einem Witwer nicht gelingen?", wie sie beständig mahnend drängt, um nur zu erfahren, ob Sachs sie sich wirklich ersingen will, oder (was eigentlich des Pudels Kern ist) ob der Ritter Glück in der Singschule gehabt — das ist alles von größter Originalität und steht ohne jede Vergleichung da. Sie hat Meister Hans aushorchen wollen und macht ihm noch Vorwürfe, als er, ihr Spiel durchschauend, zurückhält. Und als nun endlich die Rede auf den Junker gekommen ist — wie gelingt es ihr da so gar nicht mehr, sich zu beherrschen. Jetzt wird sie immer deutlicher, immer dringender, und als Sachs ihr auch die Hoffnung raubt, daß wenigstens er den von allen Meistersingern verurteilten Ritter unter seine Flügel nehmen werde, da gerät sie in einen gar nicht mehr verhehlten, sehr bürgerlichen Zorn und versichert, daß dem Junker anderswo sein Glück erblühen solle,

als bei euch garst'gen neid'schen Mannsen,
Wo warm die Herzen noch erglüh'n
Trotz allen tück'schen Meister Hansen.

Sie kennt nichts, sie will nichts anderes als ihren edlen, herrlichen Ritter und sie verfolgt ihr Ziel mit derselben Beharrlichkeit und Entschlossenheit, wie es Julia und Desdemona tun. Sie ist ihrer Sache vollkommen sicher, denn ihre Liebe sieht den dichterischen Glorienschein um des Freundes Haupt. „Held des Preises" und Geliebter ist er ihr zugleich — da aber alle ihn und sie verlassen, wendet sie sich ohne Zaudern zur Flucht. Als Walther sich in einer schwärmerischen Liebesbetrachtung verweilt, mahnt sie „ohne Besinnen" zur Eile, auch hier noch weiblich klug und entschieden, und „Was mit den Männern ich Müh' doch hab'!" seufzt sie komisch verzweifelnd, als der Junker vom Leder ziehen will, um den Merker „kalt zu machen". Walther hat darum sehr unrecht, ihr Mut einzusprechen, als sie bei Sachsens Beginnen Verdacht schöpft, denn während er sich blind seiner verliebten Regung hingibt, durchschaut sie mit ruhigerem Blut die Lage vollkommen richtig. Er ist es, nicht sie, der der Lenkung und der Stütze bedarf. Endlich verliert

freilich auch sie in der seltsamen Enge, der ja doch nicht zu entrinnen ist, die Klarheit der Gedanken, und wie im Traum erwartet sie mit Walther den Ausgang.

Dieser kommt freilich zuerst ganz wider ihren und des Junkers Wunsch, endlich aber doch so glänzend, wie sie ihn sich geträumt. Da ist es nun reizend, daß sie mit Sachs nochmals im kleinen in der Unterhaltung über den angeblich unbequemen Schuh Verstecken spielt, wie sie es abends zuvor im großen getan. Jetzt aber führen diese krummen Wege direkt in die Seligkeit. In strahlender Tracht, leuchtend wie der Tag, tritt der Geliebte aus Sachsens Kammer, und zu Tränen bewegt und doch jauchzend vor Freude dankt sie dem edlen Manne, der der Berater ihrer Kindheit und Jugend gewesen, seine selbstlose Liebe und Sorge. Jetzt weiß sie alles, was ihr zu wissen frommt. Ohne Angst, ohne Zweifel wandert sie zum Johannisfest auf die Pegnitzwiese hinaus. Nicht unruhig, schwankend sieht sie dem Ausgang entgegen, nicht wie Elisabeth wird sie von Gefühl zu Gefühl geschleudert; fest und klar drückt sie auf des Geliebten Stirn den Kranz von Lorbeer und Myrthen. Das ist Eva Pogner, keine großartige Natur, aber von allen Frauengestalten Wagners die harmonischeste und reinste.

Es wurde schon angedeutet, wie sich Walthers Charakter und seine Liebe zu der ihrigen verhält. Mit Feinheit verstanden ist es das Verhältnis Juliens zu Romeo aus dem Romanischen ins Germanische übertragen. Wie Julien die Liebe bei aller Schwärmerei entschlossen und besonnen macht, während sie Romeo um alle Selbstbeherrschung betrügt und in ein Chaos verworrener Leidenschaften stürzt, gewinnt auch Eva durch die Liebe Hellsichtigkeit und Klugheit, während der Junker in seiner Verliebtheit von einer Unbesonnenheit zur anderen schreitet und alles verderben würde, wenn ihn nicht andere Hände lenkten. Dem Weibe schärft die Liebe, dem Manne umflort sie den Blick; jenem stärkt, diesem verwirrt sie das Gefühl. Walther von Stolzing flammt auf und insultiert die Meister in der Singschule, dem Schuster will er „das Licht löschen", Beckmesser will er mit dem Schwert unschädlich machen, das ihm bei jeder Gelegen-

heit in der Scheide zuckt, und doch muß er Meister Hansens kräftigem Arm folgen und sich in dem allgemeinen Tumult von der Geliebten gewaltsam trennen lassen. Ja, noch zu guter Letzt, als er sich die Braut schon ersungen, begeht er die Unschicklichkeit, die goldene Kette, die ihm Meister Pogner, sein Schwiegervater (!), als Zeichen der Meisterwürde um den Hals hängen will, mit heftiger Gebärde abzulehnen und in den Freudenbecher einen Tropfen Wermut zu träufeln — und doch muß er sich auch hier, und wiederum von Sachs, dem er schon so viel verdankt, belehren lassen, und schließlich nimmt er die Kette eben doch. Ein Feuergeist, leicht aufbrausend und in dieser steten Erregbarkeit von leiser Komik. Das weiß Wagner, und einmal belustigt er sich selbst über ihn; als er bei dem Tuten des Wächters emphatisch an sein Schwert fährt und wild vor sich hinstarrend „Ha! ....“ ruft, faßt ihn Eva besänftigend bei der Hand und führt ihn mit den Worten:

Geliebter, spare den Zorn!
's war nur des Nachtwächters Horn —

zur Wirklichkeit zurück. Walther von Stolzing hat die Leidenschaft und die Hast der Jugend, aber sein Stolz ist der Stolz der Freiheit und des Idealismus, der sich über die Niederungen, in denen die Philister sich wohl fühlen, hinwegschwingt, und daß er sie geringschätzen darf, daß die Flügel, die ihn emportragen, keine Ikarusschwingen werden, beweist er durch sein Meisterlied. Er hat ein Recht, stolz zu sein. Der junge Most gebärdet sich noch ein wenig absurd, aber er wird dereinst einen trefflichen Wein geben. Man lächelt oft und schüttelt den Kopf über sein ungestümes Wesen, aber man ist ihm doch von Herzen gut, liebt und ehrt ihn. Ein echter Ritter aus Walthers von der Vogelweide Schule, „zugleich ein Sänger und ein Held.“

Es könnte damit alles Wichtigste über die Charakteristik der „Meistersinger“ gesagt sein, wenn sich nicht in den aus Wagners Nachlaß gesammelten Papieren, über die sich Wolzogen in den „Bayreuther Blättern“ ausführlich verbreitet hat (sie sind unter dem Titel

Richard Wagner. Entwürfe, Gedanken, Fragmente 1885 bei Breitkopf und Härtel erschienen), eine Notiz über das Vorspiel zum dritten Akt fände, die wörtlich folgendermaßen lautet:

„Mit der dritten Strophe des Schusterliedes ist im zweiten Akte bereits das erste Motiv der Saiteninstrumente vernommen worden: dort drückte es die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt; diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß sie hatte fliehen wollen, nur um diesen, dem Anscheine nach so heiteren Gesang nicht mehr zu hören. Jetzt (im Vorspiele des dritten Aktes) wird dieses Motiv allein gespielt und entwickelt um in Resignation zu ersterben: aber zugleich und wie aus der Ferne lassen die Hörner den feierlichen Gesang ertönen, mit welchem Hans Sachs Luther und die Reformation begrüßt und welcher dem Dichter eine unvergleichliche Popularität erworben hat; nach den ersten Strophen nehmen die Saiteninstrumente, sehr zart und in sehr verzögerter Bewegung, einzelne Züge des wahren Schustergesangs wieder auf, wie wenn der Mann den Blick von der Handwerksarbeit ab nach oben wendete und sich in zart anmuthige Träumereien verlöre; da setzen die Hörner in gesteigerter Klangfülle den Hymnus des Meisters fort, mit welchem Hans Sachs bei seinem Eintritte in das Fest durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernd einstimmigen Ausbruche begrüßt wird. Nun tritt das erste Motiv der Saiteninstrumente mit dem mächtigen Ausdruck der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein; beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation."

Halten wir uns zunächst einmal an den ersten Teil dieses Programms, dann begegnen wir einer Wiederholung der seltsamen Erscheinung, die wir schon in Wagners Deutung des großen Monologs des „Fliegenden Holländers", der Ouvertüre zum „Tannhäuser", des Verhältnisses Elsas zu Lohengrin wahrgenommen haben. Wagner legt durch seine Deutung den Tönen einen Inhalt bei, den man ohne dieselbe nicht bemerkt, oder aber: er hat seine künstlerischen Absichten

in der Tonsprache nicht vollkommen ausgedrückt. Er verändert damit aber auch das Charakterbild oder gibt ihm doch eine Schärfe, die es nicht besitzt. Denn was Hans Sachsens Neigung zu Eva betrifft, so ist sie zwar gewiß vorhanden, aber sie tritt von Anfang an, einerlei ob Sachs allein ist oder nicht, so beruhigt und resigniert auf, daß man ihr auch nicht die mindeste „Bitterkeit" abspürt. Der Humor des vortrefflichen Mannes hat sie sanft zurückgedrängt. Das Schusterlied ist überdies ja längst in Sachsens Besitz und keine plötzliche Eingebung. Es ist eben ein Lied, und Eva hat es oft gehört. Sachs singt es darum auch ohne Doppelsinn und ohne besondere Absicht. Wohl steckt, wie Eva meint, eine „Bosheit" darin, wohl mag das feinfühlige Herz des Mädchens auch eine unter der Maske der Lustigkeit verborgene Wehmut in seinem dritten Verse entdecken, aber diese „Klage" ist nicht dazu angetan, ihr Herz „tief zu durchbohren", wie Wagner es mit seiner bekannten Neigung zu Superlativen ausdrückt. Denn auch ohne dies pathetische Leid hat sie Grund genug, dem Liede zu entfliehen. Weckt es ihr doch die Besorgnis, Sachs werde um sie werben. Sie fühlt, daß er nicht nur dem Merker, daß er auch ihr und dem Geliebten den Possen spielt. Das betrübt sie ernstlich, das gibt ihr Grund genug zu der Äußerung: „Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie". Denn in welche Lage käme sie, wenn sie richtig vermutete? Ihrem ritterlichen Geliebten gehört sie unbedingt, dem väterlichen Freunde aber müßte sie durch ihre Weigerung einen Schmerz bereiten, daran vorzudenken ihr Gefühl kränkt und verwirrt. Daß es das tut, macht ihrem Herzen die größte Ehre. Sie seufzt sogar:

Ja, besser Geduld! O lieber Mann,
Daß ich so Not dir machen kann! —

die einzige Stelle, in der sich unter dem Widerstreit der Empfindungen ihr klarer Sinn einen Augenblick verwirrt. Denn sonst ist es der Junker, der ihr Not macht: nicht umgekehrt. Damit erklärt sich aber auch alles zur Genüge, und ein Schimmer von dem, was Wagner in seinem Programm verkündet, bleibt der Scene gewahrt;

ein Schimmer nur, der den Empfindungen die tragische Schärfe nimmt, die Wagner im Irrtum über das, was er künstlerisch gewollt und ausgedrückt, hineingeheimnissen möchte.

Mit dieser Einschränkung wird man der Erklärung des wundervollen Vorspiels jedoch ganz beitreten können. So ist es mir wenigstens erschienen, ehe ich Wagners Erklärung kannte. Es ist die Weltflucht der Seele, die im Reich des Idealismus, der Kunst Trost, Ruhe und Seligkeit findet. Fast zur Körperlosigkeit hat sich das derbe Schusterlied verflüchtigt; die Erde mit ihren prosaischen Sorgen, ihrem Pech und ihrem Leder, liegt schon tief unten, und mit ihr versinkt jeder Rest von Eigenwünschen und Eigenhoffnungen von neuer Liebe und neuem Glück. Mit dem Klang der Hörner, die den Reformationsgesang anstimmen, gießt die Kunst ihren vollen Segen auf des Dichters Haupt. So dankt sie ihm seinen treuen Dienst, sein ehrliches Mühen; auf den Wogen dieser Töne führt sie ihn in den Hafen, wo die Wellen des Blutes nicht mehr heftig brausen, in das Land des Friedens und jener Liebe, die sich nur dann glücklich fühlt, wenn sie andere beglückt.

Es ist ein Tonstück von eindringlichster, innigster Beredsamkeit, das durch den großen Monolog Meister Hansens nicht entfernt überboten werden kann, in seiner Art ganz so voll von Poesie wie das Vorspiel des „Lohengrin", aber da es in der Mitte der Oper, vor dem dritten Akt, also mitten in der Aktion steht, dramatischer geartet und in dieser Beziehung der Romfahrt Tannhäusers verwandt, der Wanderung Parsifals und den übrigen großen Orchestersätzen, die Wagner den dritten Akten seiner Tondramen voranzusetzen liebte. Von den Ouvertüren, den Vorspielen (auch denen zum „Tristan" und „Parsifal") müssen sie sich naturgemäß unterscheiden, weil diese das Ganze gleichsam aus der Vogelperspektive überschauen und an der Spitze des ganzen Werkes stehend seinen Kern zusammenfassen; aber das Vorspiel zum dritten Akt der „Meistersinger" ist das klarste und objektivste von allen. Was in den Einleitungen zu den anderen Werken der Komponist tut, das tut hier Hans Sachs. In seiner Seele schlichtet sich der Streit, in ihr spiegelt sich etwas von dem

Thema des Stückes, das der Triumph der mit der Liebe eng verbundenen und aus ihr geborenen Kunst über das Treiben des Tages ist, und was in seinem Inhalt persönlich ist, das wird ganz von selbst zur Weihe des Allgemeinen erhoben. Denn Sachsens Schicksal kann für das aller Künstler und aller Kunst gelten, und ohne ihn wäre Wagner von dem brennenden Wunsch, die „Meistersinger" zu schaffen, schwerlich schon in frühen Jahren bewegt worden. Sachs ist der Idealismus jener in Wirklichkeit so wenig poetischen, der Idealisierung so sehr bedürftigen Zeit. Er ist, wenn auch gleichfalls nur in beschränktem Kreise, das Können, wo die poetische Plackerei der übrigen nur ein hilfloses Wollen ist. Wenn es Wagner bei dem Durchblättern der unsäglich rüden Fastnachtsspiele und Meistergesänge und ihrer Bare mit den „zweenen Stollen" und dem „Abgesang" angähnen und anekeln mochte, dann brauchte er sich nur an diesen tüchtigen Mann zu klammern, um einen Halt für seinen Stoff zu gewinnen, und den Blick nach oben zur Sonne des Ideals zu richten, die auch über diese Sümpfe und Öden schien. Er verband ihm die Wunderklänge entschwundener Zeit, den Ton der süßen Nachtigall von der Vogelweide mit dem unsinnigen Schnörkelkram Beckmessers, die freie lebensprühende Kunst mit dem steifen, geistverlassenen Handwerk, und das Vorspiel zum dritten Akt zeigt ihn in der wonnevollsten Verklärung.

Es könnte mit diesem herrlichen Satz sofort die Einleitung zum Ganzen verglichen werden, wenn nicht von dem musikalischen Stil des Werkes überhaupt noch ein Wort zu reden wäre. Es ist der Stil des „Tristan", der niedrigeren Sphäre des Stoffes entsprechend behandelt. Wie das Orchester dort, so ist es auch hier der Herzenskündiger der dramatischen Gestalten und durchweg symphonisch geartet; die geschlossene Opernform ist (bis auf einige interessante Rückfälle) beseitigt, wenn sie nicht durch innere Gründe, beispielsweise den Liedcharakter eines Satzes gefordert wird (die Lieder Walthers: „Am stillen Herd" und die Morgentraumdeutweise, die Lieder Sachsens, Davids und Beckmessers, der Volksgesang „Wach' auf, es nahet gen den Tag" u. a.); der dramatisch-musikalische Dialog

auf dem Grunde der sogenannten „unendlichen" Orchestermelodie ist das Hauptausdrucksmittel der dramatischen Personen selbst. In ihm gibt es freilich wieder Unterschiede. Bald überwiegt der Gesang in ihm, bald die bloße Rezitation, der (wirkliche oder vermeintliche) Sprachaccent. Pogners große Anrede an die Meistersinger wird beispielsweise ganz von einem melodischen Motiv beherrscht, das mächtiger als der Sprachaccent ist und den Musiker in Wagner stärker zeigt, als er es wahrhaben möchte. Nicht als ob es der Logik der Betonung Gewalt antäte, aber es nimmt diese gleichsam ins Schlepptau und gibt kraft seiner musikalischen Reize unendlich viel mehr als die bloße, in Noten umgesetzte Sprache, also die echte und rechte musikalische Deklamation geben kann — etwa wie Mozart, der stets richtig deklamiert und jedenfalls nicht ungenauer als Gluck, doch in der Fülle seiner Melodik noch ein Überschüssiges, eben das Musikalische gibt, was man bei Gluck zu Zeiten wohl vermißt. Bei diesem erblickt man oft nur das Skelett, während man bei Mozart den blühenden Körper sieht. Und solch ein blühender Körper ist auch Pogners Ansprache, Sachsens abendliche Träumerei unter dem Fliederbaum, die Worte, mit denen er das ganze Werk schließt, und so vieles mehr. Ebenso zahlreich sind aber die Stellen, in denen Wagner, nur darauf bedacht, der Wortdeklamation ihre Geheimnisse abzulauschen und ihr unbedingt zu folgen, das Musikalische opfert, ohne doch, wie ich glaube, seinen Zweck immer zu erreichen. Solche als unsangbar verrufenen Stellen finden sich zwar in „Tristan und Isolde" auch, aber dort hob der große, von der stärksten Leidenschaft erfüllte, von der Sonne des Wunders beschienene Stoff den Stil vom Boden empor, während die kleinbürgerliche Welt der „Meistersinger" es dem Komponisten gerade nahelegte, so „realistisch" wie möglich zu Werke zu gehen. Auf diese Weise sind denn so zahllose kleine Dialogschnitzel entstanden, wie sie nach dem Singen des Chorals gleich die erste Scene füllen. „Mein Brusttuch! Schau'! Wohl liegt's am Ort?" — „Vergeßlich Kind, nun heißt es: such!" — „O weh! die Spange?" — „Fiel sie wohl ab?" — „Komm, Kind! Nun hast du Spang' und Tuch. O weh, da vergaß

ich selbst mein Buch" — vereinzelte Beispiele nur, die aber, wenn man sie sich mit den Noten vergegenwärtigt, das Gesagte erhellen. Sie finden sich in jedem Akt zu Haufen, sie bilden die eigentliche Grundsuppe des Dialogs der „Meistersinger" und imponieren insbesondere dem Laien durch ihren „Realismus". Sieht man sie sich aber genauer an, beispielsweise das Wort der Magdalene „Komm, Kind, nun hast du Spang' und Tuch" u. s. w., dann wird man doch finden, daß es um diesen Realismus nicht immer richtig bestellt ist. Über allem Trachten nach Lebenswahrheit sind sie bisweilen gekünstelt und unwahr geworden. Durchaus nicht alle! Im Gegenteil! Aber es gibt ihrer genug. Es ist eine lediglich dem feinsten Gefühl zur Entscheidung zu überlassende Frage, und die Meinungen werden im einzelnen Fall vermutlich weit auseinandergehen. Im allgemeinen läßt sich nur sagen, daß, wie jede Kunst ihre eigenen Gesetze und Bedingungen hat, so auch der Tonfall des gesprochenen und des gesungenen Wortes nicht schlechthin derselbe ist. Hebung und Senkung der Stimme haben sie miteinander gemein, und der rhythmische Gang entspricht sich bei beiden, aber was in der Wortsprache natürlicher Fluß ist, ist es nicht auch in der Tonsprache. In der Rede des gewöhnlichen Lebens kann es nichts Unnatürliches geben; denn die Absichten und Empfindungen des Redenden setzen sich mit den Werkzeugen der Sprachorgane auf dem kürzesten und einfachsten Wege in den Klang um, und auch die, wenn man sie mit musikalischem Ohre zu hören versucht, kühnsten Intervalle verbinden sich ganz mühelos und selbstverständlich. Wollte nun aber ein Komponist versuchen, solcherlei Wendungen in Musik umzuschreiben (denn im gewöhnlichen Leben sprechen wir nicht in „Tönen" im musikalischen Sinne), und brächte er auf diese Weise musikalische Phrasen zu stande, die ganz unmelodisch klingen, nur mit der größten Mühe oder wohl gar nicht zu treffen, also gesanglich unnatürlich sind — dann beginge er einen künstlerischen Irrtum. Und diesem Irrtum ist Wagner nicht immer entgangen. Er, dessen Rezitation, sobald sie melodisch gelenkt ist, so wundervoll dahinfließt, kann gerade dann, wenn er um jeden Preis natürlich sein möchte, unnatürlich werden,

eben weil er übersehen hat, daß, was nach den Gesetzen der Bildung des Sprachtons natürlich erscheint, es nicht auch nach den Gesetzen des Tons in der Musik ist. Man mag das Werk und sich daraufhin genauer prüfen. Mir wenigstens erscheint die ganze musikalische Phrasenbildung in den erwähnten Worten „Komm, Kind, nun hast du Spang' und Tuch. O weh! da vergaß ich selbst mein Buch!" geschraubt und der Sprung von F-Dur nach dem Septimenaccord auf e in dieser Verbindung ein musikalisches Unding. Und dabei bringe ich die Forderung Wagners, daß derlei Wendungen mit freier deklamatorischer Behandlung, ohne zu starkes Pointieren des Tons, gesungen werden müssen, bereits in Anschlag. Das muß freilich geschehen. Der Sänger darf nicht zu viel Ton geben, er muß mehr deklamieren als singen. Aber er darf doch auch keinen falschen Ton bringen. Wie nun aber, wenn man ihm die Mühe, den richtigen hören zu lassen, beständig abmerkt? Von zwangloser, natürlicher Deklamation kann dann selbstverständlich keine Rede sein. Das mache man sich klar. Hat man es aber getan und müßte man mir beistimmen, dann dürfte man sich auch über den Einwand nicht beklagen, daß derlei Fehler in einem Werke nicht viel sagen wollen, das besonders in seiner zweiten Hälfte von Musik strotzt und, wie es uns mit einem ganzen Füllhorn kleiner melodischer Blumen überschüttet, uns auch durch lange blühende Garten- und Parkwege führt, wo der ganze Schmuck des Sommers ausgereift und wohlgeordnet beisammen steht. Ja, der Drang nach geschlossenen Formen ist so mächtig, daß er sich, wie bereits ausgesprochen wurde, in dem berühmten Quintett sogar auf Kosten der Theorie geltend macht. Es ist eine musikalische Eingebung ersten Ranges, wie es in ihrer Art das körnige Schusterlied und die Gesänge Walthers, der aus dem Motiv des Johannisfestes entsprungene Walzer und die Chöre der Zünfte und des ganzen Volkes sind. Das mutet wirklich wie ein Fest im hellsten Sonnenschein unter Fahnen und Standarten auf grüner Wiese an. Welch ein musikalisches Gewimmel: diese Lieder der Schuster, Schneider und Bäcker, dieser Aufzug der Stadtpfeifer, der Lauten- und Kinderinstrumentenmacher, und wie unsagbar feier-

lich und schön erklingt das Reformationslied aus dem Munde der versammelten Menge! Ich habe mich immer noch bei diesen mächtigen und weihevollen Klängen, bei diesem ergreifenden scenischen Vorgang trotz meiner eingewurzelten Theatergewöhnung aus dem Theater hinwegversetzt gefühlt, wie bei der Erscheinung des steinernen Gastes, wie in der Kerkerscene des „Fidelio". Und dieser Eindruck bleibt von nun an, die Heiterkeit unmittelbarster frohgemuter Natürlichkeit; eine Komödienwirkung ohnegleichen. Es ist eine Freude, die die Saiten des Herzens innig bis zur Rührung, bis zu Tränen erzittern macht: der höchste Triumph des Lustspiels, der tausendfach mehr als alles laute Lachen gilt. Es ist, als schiene uns die Sonne hell und blendend in die Augen. Und wenn Hans Sachs der „heiligen deutschen Kunst" seinen Herzensdank darbringt und eine Mahnung laut wird, die den Nürnbergern des sechzehnten Jahrhunderts, wie allen Deutschen unserer Tage gilt, dann tritt der Dichter und Komponist wie ein Priester auf den heiligen Berg, und tief unten bleibt das Getändel der komischen Oper mit ihren Couplets, ihren Maskenscherzen, ihren Witzen und Zweideutigkeiten. Ich weiß, daß man sich nicht immer auf der Höhe des Sinai halten kann. Aber in solcher geweihten Stunde fragt man sich doch, wie man sich je dort unten habe wohl fühlen können. Und was tut Wagner im Grunde anders, als daß er das alte Vorrecht der Komödiendichter, zum Schluß das Publikum zu apostrophieren, auch in seiner Weise benutzt? Aber wie groß und erhaben! Was anderen nur Veranlassung wird, sich den Applaus zu sichern, erregt den Schöpfer der „Meistersinger" zum „Zungenreden", zur „Weissagung", und von seiner Höhe herab verkündet er statt einer trockenen Tabulatur die Gesetze der ewigen Herrschaft des Idealismus und der heiligen Kunst.

Aber nicht allein die musikalische Inspiration, auch das musikalische K ö n n e n steht in den „Meistersingern" auf dem Gipfel, und hierhin sollten die Widersacher blicken, die Wagner wie einen wohl genialen, aber schrullenhaften musikalischen Dilettanten abfertigen zu können glaubten, die Toren, die kein Bedenken trugen, die erfindungsreiche, aber nachlässigste und frechste aller Partituren, den

Verdischen „Troubadour“ über das künstlerische Gefüge eines Wagnerschen Musikdramas zu stellen. Keiner, auch der feurigste Italiener hat über reichere musikalische Einfälle verfügt als Wagner, und keiner, auch der trockenste Musikgelehrte nicht über ein reicheres Wissen, eine vollkommenere kontrapunktische Kunst — von den harmonischen und instrumentalen Neuheiten nicht zu reden, die Wagner schon in seinen früheren Werken (die „Meistersinger“, anfangs der sechziger Jahre geschrieben, beschritten in München am 21. Juni 1868 die Bretter) der Welt beschert hatte. Die thematische Arbeit, das polyphone Gewebe ist ganz erstaunlich — jede Stimme, jedes Instrument besitzt gewissermaßen seinen eigenen Lebensfaden, der nicht jäh und plötzlich abgerissen, um zu koloristischer Wirkung hie und da wieder angeknüpft zu werden, der vielmehr in den Ensembles bis zum Ende fortgesponnen wird. Das rüstige Treiben des Vorspiels, das uns mitten in das Gewühl des Tages versetzt, wo alle Kräfte, alle Bestrebungen im guten Nürnberg miteinander ringen und die Meistersinger das Wort führen — mit welchem Aufgebot technischen Könnens wird es uns veranschaulicht! Wie verschlingen sich die beiden Motive des derbkräftigen, hellschimmernden Marsches der Meistersinger mit der wunderbaren Liebesweise, wie köstlich parodiert der Mittelsatz in Es-Dur das ganze Meistersingertreiben und seinen geistlosesten Typus Beckmesser („Scheint mir nicht der Rechte“.) — es ist des Guten fast zuviel! Aber der Meister ist wohl zu beneiden, der über solche Schätze, über solche Kunst verfügt! Daß ihn seine Neigung zum Extremen nicht selten auch zur Unzeit zu starken Mitteln greifen läßt, daß beispielsweise die Meinungsunterschiede in der Singschule mit abstumpfendem Geräusch ausgetragen werden, das zu dem Inhalt in keinem Verhältnis steht, wurde schon angedeutet. Aber es ist ein Lärmen, der nicht gesucht, der vielmehr durch die gesonderte Stimmführung, die die mächtigste Polyphonie zur Folge hat, von selbst herbeigeführt wird. Bis zu einem gewissen Grade wenigstens. Denn trotz allem wäre eine größere Mäßigung möglich und heilsam gewesen. Aber was ist es mit solchen Ausstellungen? Man erwähnt sie, weil sie nicht verschwiegen werden

dürfen, man sagt sich, daß sie leicht zu vermeiden gewesen wären, daß die Fehler, die man tadelt, den Genuß beeinträchtigen — aber man beneidet den Mann doch, der so wie dieser verschwenden darf. Er gleicht hierin keinem Geringeren als Johann Sebastian Bach, von dem er mehr gelernt hat, als die Unberatenen wissen und glauben wollen. Aber ich fordere jeden musikalisch über den Durchschnitt Gebildeten auf, sich das Vorspiel, das Finale des ersten, das des zweiten Aktes, das sich auf dem Motiv von Beckmessers Werbelied und einem eigenen Prügelmotiv aufbaut, den Chorsatz, der im dritten Akt, nachdem Beckmesser zum Wettsingen den kleinen Rasenhügel bestiegen, einsetzt, mit seinem drolligen Fugato „Scheint mir nicht der Rechte", endlich den Schluß des Ganzen in der Partitur oder selbst nur im Klavierauszug einzusehen, um zu gestehen, daß hier ein Auserwählter in Tönen gesprochen, der das Recht hat, die Form zu durchbrechen und die Regeln zu meistern, weil er sich ihrer selbst so vollkommen mächtig zeigt.

Und noch in einem anderen Sinne bewährt sich Richard Wagner in diesem seinem Werke als der „Meister". Als Hans Sachs dem hitzigen jungen Freunde den Rat erteilt, zu einem Meisterliede Mut zu fassen, fragt dieser kopfschüttelnd:

Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
Wie fass' ich da den Unterschied?

Und der Wackre erwidert mit den Worten:

Mein Freund! In holder Jugendzeit,
Wenn uns von mächt'gen Trieben,
Zum sel'gen ersten Lieben
Die Brust sich schwellet hoch und weit —
Ein schönes Lied zu finden
Mocht' vielen da gelingen:
Der Lenz, der sang für sie.
Kam Sommer, Herbst und Winterzeit,
Viel Not und Sorg' im Leben,
Manch' ehlich Glück daneben,
Kindtauf, Geschäfte, Zwist und Streit:

Denen's da noch will gelingen
Ein schönes Lied zu singen,
Seht, Meister nennt man die.
— — — — — — — — —
Die Meisterregeln lernt beizeiten,
Daß sie getreulich euch geleiten
Und helfen wohl bewahren,
Was in der Jugend Jahren
In holdem Triebe
Lenz und Liebe
Euch unbewußt ins Herz gelegt,
Daß ihr das unverloren hegt.

Es ist die feinste Unterscheidung des frischen, grünen Naturalismus, dem unter günstigen Bedingungen zur Frühlingszeit ein Lied gelingt, von der unverwelklichen Kunst, die zu allen Zeiten blüht und grünt. Jawohl, der ist der Meister, der den goldenen Schatz im innersten Busen geborgen und von den Wonnen der Jugend und Liebe, von allem Hohen und Höchsten auch dann noch zu singen vermag, wenn ihm der Reif bereits das Haupt bedeckt, der, der seinen Traum noch zu erzählen weiß, auch wenn er schon lange erwacht ist. Als Richard Wagner die „Meistersinger" beendigte, war er längst kein Jüngling mehr, aber er hatte es wie Sachs gemacht und kannte die „Regeln", die sich die „hoch bedürft'gen Meister" geschaffen: ein Bildnis,

„Daß ihnen bliebe
Der Jugendliebe
Ein Angedenken klar und fest,
Dran sich der Lenz erkennen läßt."

Er wußte um das Geheimnis der ewigen Jugend, „welche nie verfliegt", und schuf, als er die Mittagshöhe des Lebens schon hinter sich gelassen, dies heiterste, jugendlich begeisternde Werk. Zwar einige Kritiker, die den Leichtsinn hatten zu prophezeien, weissagten den Meistersingern nach ihrem Erscheinen ein baldiges Ende. Nach zehn Jahren, hieß es, werde nach diesem Gallimathias kein Hahn

mehr krähen. Und Hanslick nannte das wunderbare Vorspiel gar die „Nürnberger Wolfsschlucht“. Wäre es da unverdient gewesen, wenn Beckmesser den Namen verewigt hätte, den er in dem ersten Entwurf der Dichtung trug, den Namen „Hanslich“, nicht Hanslick, aber doch „Hanslich“, Veit Hanslich? Es ist nicht allgemein bekannt, ich aber habe das Manuskript mit Augen gesehen.

Der Ring des Nibelungen.

Am 13. August 1876 wurde ein von der Zweifelsucht und dem Spott, dem Neid und dem Haß beharrlich verfolgtes Unternehmen zur Tat: in dem Theater des Festspielhügels zu Bayreuth teilte sich, nachdem aus der Tiefe des verdeckten Orchesters der Es-Dur-Accord erklungen war, die Gardine, und das Vorspiel der Trilogie „Der Ring des Nibelungen" begann. Es war ein Unternehmen, wie es, von dem künstlerischen Wert der großen Schöpfung einmal ganz abgesehen, die Welt noch nicht gesehen. Einem Manne, der um seines politischen Glaubensbekenntnisses willen aus Deutschland hatte flüchten müssen, dem sein künstlerisches Credo die erbittertsten Anfeindungen der musikalischen Zunft eingetragen, der an seine Künstler und Musiker, Regisseure und Dekorationsmaler Anforderungen stellte, die nie zuvor in der „Oper" so ausschließlich für den Dienst eines einzigen großen künstlerischen Gedankens erhoben waren und darum eine bis dahin ganz ungewohnte seelische Anspannung erforderten, war es möglich geworden, für das Hauptwerk seines Lebens einen eigenen Bau zu erhalten und darin eine Zuhörerschaft aus allen Kulturländern zu versammeln, die, wie sie die große Frage, die dort aufgeworfen wurde, immer beantworten mochte, schon durch ihr Erscheinen dem Genie und dem eisernen Willen ihre Huldigung darbrachte. Schon über die Mittagshöhe seines Lebens hinaus, aber in vollster Manneskraft vollendete Wagner die Dichtung, ein Verbannter, in Zürich (1852), die Komposition des „Rheingold" (1854),

die der „Walküre“ (1855) und der ersten Hälfte des „Siegfried“. Aber ohne Hoffnung, das Gigantenwerk jemals auf der Bühne zu sehen, ließ er davon ab, bis sich ihm plötzlich über alles Erhoffen der sehnsüchtige Wunsch erfüllte, den er der Veröffentlichung seiner Dichtung (1863) vorangeschickt, die Hoffnung auf den Fürsten, der ihn und seine Kunst unter die Fittiche seiner Gunst und Macht nähme. Dieser Fürst kam; schon im Jahre 1864 wandelte Wagner im „sommerlichen Königreich der Gnade“, „Siegfried“ wurde vollendet, die „Götterdämmerung“ komponiert, und unter desselben Monarchen, der ein so grauenvolles Ende gefunden, königlichem Schutz wurden die „Bayreuther Festvorstellungen“ ins Leben gerufen, nachdem in München bereits, getrennt von dem Ganzen, das „Rheingold“ und die „Walküre“ eine nur halbgelungene Verkörperung auf der Bühne in den Jahren 1869 und 1870 gefunden. Was damals der Kritik verfiel und fast verloren schien, stieg auf dem Bayreuther Festspielhügel siegreich an das Licht. Wagner, sein König und seine Getreuen riefen, und alle, alle kamen. Deutschlands Kaiser und seine Fürsten deckten das friedliche Werk der Kunst mit ihrem glänzenden Schilde, und aus dem Gebrodel der Leidenschaften und Verfolgungen, des Enthusiasmus und des Hohnes ging es hervor, siebenfach im Feuer geläutert, auf dem erhöhten Platz dem Scharfblick des Hasses doppelt bloßgestellt, vielfach gerichtet, größtenteils „gerettet“ und durchweg als die Tat eines Genius bewährt, der in der Kunstgeschichte aller Nationen zu den Auserwählten gehört.

Es ist gewiß, daß ein großer Teil der Besucher der Festspiele von der Sensation und der Neugier gelockt wurde. Es galt einen nie dagewesenen Sport, und man witterte etwas wie die Möglichkeit eines Skandals, eines greulichen Fiaskos. Andere, friedlicher gesinnt, kamen, wenn sie die Kosten des Eintritts, die gegen das Ende der Vorstellungen auch noch ermäßigt wurden, erschwingen konnten, um verständnislos zu staunen und sich die Sänger anzusehen, die sich einem herrischen Oberhaupt, das keine Rücksichten als die der Kunst kannte, bedingungslos, ohne Geld erwerben zu wollen, unterordneten. Eine Stufe höher standen die Theaterhabitués und

Premièrenschwärmer, gleich bereit sich begeistern und verstimmen zu lassen, fähig sich zu erinnern und zu vergleichen und in der Aussicht glücklich, über die Signale, die die Glockenzeichen zum Beginn vertraten, über das verdeckte Orchester, die Dämpfe, die mißglückten Walküren-Nebelbilder, das Roß Brünnhildens und den Widderwagen der Fricka ihren daheimgebliebenen Freunden das Allerneueste zugleich mit ihrem Urteil zu unterbreiten. Darüber stand aber auch eine erhebliche Zahl ehrlicher Kunstfreunde, die der immer heller strahlenden Sonne Wagners entgegenjauchzten oder doch, weniger leicht erregbar, die zwingende Kraft seines Genies oder seiner Theorien willig anerkannten — von denen nicht zu reden, die die engste Partei der Jünger und Fanatiker bildeten, die Partei sans phrase, von denen vollends nicht, die nur ihr kritischer oder journalistischer Beruf zur Stelle gebracht hatte. Zudem waren es nicht musikalische Interessen allein, die in Bayreuth zum Austrag gebracht werden sollten. Daß Wagners Kunst eine Kulturmacht war, wußte man oder fühlte man instinktiv. Nicht daß er in seinen Musikdramen der „Allkunst" eine Stätte bereiten wollte, war das Wichtigere — denn daß seine Ausführungen in dieser Beziehung die Architektur, Plastik, Malerei, Dichtkunst und Musik ausrotten möchten, sofern sie nicht dem Theater dienen, nicht wörtlich genommen werden können, habe ich an anderer Stelle, bei der Betrachtung des „Tannhäuser" ausgeführt — aber er hatte seine Dichtung nicht ganz klugerweise längst vor dem Bekanntwerden des ganzen Werkes abgesondert veröffentlicht und die Deutschen so inständig auf ihre alten Sagen hingewiesen, daß er als der Vertreter eines nationalen Gedankens gelten durfte, der sich denn in der Tat immer weitere und kräftigere Ausbreitung verschaffte. „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan" aber wurden durch diesen Urmythus unseres Stammes noch bei weitem überboten, und es ging die ganze gebildete Welt Deutschlands und mehr als diese an, wenn ein dramatisches Werk unter so eigenartigen Bedingungen auf die Bühne gelangte, das über unser teures Epos, das „Nibelungenlied", hinaus in die Quellen der „Edda" griff, damit die alten Götter, die dort schlummerten, wieder unter uns in

Fleisch und Blut die Runde machen konnten. Sollte wirklich „das Musikdrama das deutsche Nationaldrama“ werden, sollte wirklich die klassische Tragödie aus dem Geiste der Musik wiedergeboren und damit die dunkle Hoffnung unserer größten Geister lichte Erfüllung werden, die Hoffnung Schillers insbesondere, der des Glaubens lebte, es könne sich aus der Oper, „wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt entwickeln“, und der mit seiner Braut von Messina als „der Sinnende, der alles durchgeprobt“ (Goethes Wort) diesen Weg geradezu beschritt?

Alle bisherigen poetischen Versuche, unsere alte Götterwelt dem Volke oder auch nur den Gebildeten wieder „lebig“ zu machen, sind gescheitert. Klopstock, der so tapfer von Gna, Braga und Iduna sang und der sich so heilig mühte, dem Deutschen begreiflich zu machen, daß jene uns näher stehen als der griechische Olymp, vermochte ebensowenig durchzudringen wie die Barden „Sined“ und „Rhingulph“: unsere klassischen Meister sorgten vielmehr dafür, uns die Mythologie der Antike noch näher zu rücken, und überwanden sie selbst auch ihre griechische Periode, so blieben ihre goldenen Früchte doch in aller Händen. Vollends die Romantiker vom Schlage Fouqués vermochten nach dieser Richtung nichts. Dafür hatten unsere Mythen in der volkstümlichen Umbildung zum Märchen von unserem Volke festen Besitz ergriffen: aus der flammenumlohten Walküre war das rosenumrankte Dornröschen, aus der blütenverwehenden Holda die Betten ausklopfende Frau Holle geworden; und neben diesen lieblichen Gestalten bewegte sich in ritterlichem Gepränge eine stolze Schar jugendlich-mannhafter Helden, die an den Siegfried gemahnen, aus den Händen großer Meister unserer Nation als ein werter Schatz überkommen. Diese begrüßte und hegte man — von dem Urmythus, wie er uns in der Edda, der älteren und jüngeren, zum Glück erhalten und nach langer Einsargung wiedergegeben war, wollte unser „Volk“ nicht viel wissen, sofern es außer in verstreuten Liedern und Nachbildungen je etwas davon erfahren hat, denn die wirkliche Kenntnis der Edda ist selbst bei den Gebildeten nur gering. Um so selbstverständlicher schien die Vertrautheit mit dem Nibelungen-

lied, das man der Ilias und der Odyssee an die Seite stellen zu können glaubte, und das, obwohl es eine solche Erhebung nicht verdient, gleichwohl unser deutschestes und dichterisch schönstes Volksepos bleibt. Was es alles Großes, Zartes und Bezwingendes enthält — davon ist gar nicht zu reden, aber es entbehrt der Einheit, weil es Sage und Geschichte, Heiden- und Christentum seltsam naiv vermischt, und zum Teil der Verständlichkeit, weil es Dinge als bekannt voraussetzt, die uns nicht wie den Menschen des dreizehnten Jahrhunderts vertraut sein können. Zudem war dem Dichter oder Bearbeiter, der die im Volksmund beständig neu gestaltete Sage in die Form des Gedichtes goß, mancher in der alten Göttersage klare und verständliche Zusammenhang im Laufe der Zeiten entschwunden, und mit einer so wichtigen Tatsache wie der Kunde Siegfrieds von Brunhilden weiß er nichts zu beginnen, weil ihm der mythische Schlüssel fehlt. So wird denn, um nur dieses einen Beispiels zu gedenken, was im Urmythus ein lebendiges Glied und sogar die Krone des Ganzen ist, in der Umformung und Nachdichtung zu einem unverstandenen, unbrauchbaren Rudiment, das jedem Aufmerksamen die Frage nach seiner Entstehung nahelegt.

So groß aber war der Reiz und die Popularität „des Nibelungenliedes“ und so mächtig schreckte die Edda, die „Urgroßmutter“, wie ein spukhaftes, riesiges Hexenbild gleichsam, die Neueren ab, daß selbst die Dramatiker, die sich dem Stoff zuwandten, niemals über den Bannkreis des Epos hinausgelangten und damit die Erbschaft gewisser Dunkelheiten und ungelöster Konflikte übernahmen: Raupach und Hebbel, Geibel mit seiner „Brunhild“, Felix Dahn mit dem „Markgraf Rüdeger“, Wilbrandt mit der „Chriemhild“, Georg Siegert, nicht der schlechteste Nibelungentragöde, mit „Siegfrieds Tod“. Daß die Hebbelschen „Nibelungen“ von diesen und anderen Bearbeitungen die bedeutendste ist, ist wohl zweifellos. Sie ringt zwar mit dem epischen Geblüt des Urstoffs, und hat man bei dem Lesen des Gedichts das Verlangen, die scharfen Felsen, die aus dem Wogendrang als seine Gipfel emporragen, losgebrochen und dramatisch ausgemeißelt zu sehen, dann vermißt man im Drama, sieht man

sie nun wirklich verleiblicht vor Augen, wieder das epische Meer, das sie umwallt und von dem sie nicht zu trennen sind, ohne von ihrem Zauber zu verlieren. Auch das ist und bleibt ein Mißstand, daß dieselben Menschen, die wir auf der Bühne in unserer Gestalt einherschreiten sehen, hinter den Coulissen Taten der Riesen begehen, sich durch berghohe Drachen mit dem Schwerte den Weg bahnen, erratische Blöcke wie Kiesel in den Rhein werfen und dann wiederkommen und davon reden, als hätten sie den Federball geschlagen. Diese größtenteils durch den Stoff gegebenen Schwächen bedeuten jedoch nichts gegen den herben und großen Zug des Ganzen. Ein Hauch der alten Zeit hat sich auch auf Hebbel gesenkt und seinen Gestalten ihr Mark verliehen. Wie die Sprache spröde dahinknirscht und nur selten und dann stets zur rechten Zeit nach einem lieblichen Bilde greift, das die Situation erhellt anstatt sie zu verhüllen, fördert anstatt sie aufzuhalten, so sind auch die Menschen, die sie reden, ungeschmeidigen Geistes, von echter unzergrübelter Empfindung, ganze, unangetastete Naturen. Gelegentlich wird die Sprödigkeit zwangvoll wie immer bei Hebbel, aber es wäre auch zu verwundern, wenn die Gefahr ganz vermieden wäre. Wer die ungeheuerlichsten Abenteuer im Munde führt, als wären sie nichts, der kann nicht immer nur mit Menschen- und Engelzungen reden; dem verrenkt sich hier und da ein Wort, ein Charakter zum Monströsen, und man staunt schon, daß es nicht öfter geschehen ist. Vollen Anspruch auf Achtung, auf Liebe haben die „Nibelungen“ Hebbels gleichwohl. Freilich: das A und O, Siegfrieds Liebe zu Brunhilden hat auch er nur dürftig behandeln können — dafür hat er denn Chriemhildens Gestalt, dies herrliche Bild der Jungfrau, des liebenden und des rächenden Weibes, an der Hand des Epos vollendet ausgeführt, und diese ist es vor allem, die seinem Drama Wert verleiht. Daß es trotzdem nicht volkstümlich geworden ist, weiß man, ebensowenig wie seine dramatischen Brüder und Schwestern, ebensowenig wie die bekannte und gewagte epische Wiederherstellung und Neudichtung der „Siegfriedssage“ durch Wilhelm Jordan, der meines Erachtens weit höhere Verdienste aufzuweisen hat.

Auf musikalischem Gebiet hatte Wagner freies Feld vor sich, denn eine Oper des Berliner Musikdirektors Heinrich Dorn „Die Nibelungen", die im Jahre 1854 in Weimar, Breslau, Berlin u. s. w. zur Aufführung kam, war ihm nicht gefährlich, und heutzutage ist sie völlig vergessen. Auch sie schloß sich eng an das „Nibelungenlied" an, und eben über dasselbe hinauszugehen und die Götter, Riesen, Zwerge und Helden der Walhall-Zeit zu beschwören, war ja Wagners eigenster Gedanke. Anfangs hatte er die Krisis in Siegfrieds Geschick zum alleinigen Inhalt eines Musikdramas machen zu können geglaubt, und so entstand „Siegfrieds Tod" (die erste Fassung der „Götterdämmerung") unabhängig von dem jetzigen Ganzen, bis der Meister in immer weitere Fernen zurückgriff, den Helden Siegfried durch den Knaben Siegfried exponierte und ihm endlich das „Rheingold" und die „Walküre" voranschickte. Hatte er mit seiner Auffassung von den musikalischen Qualitäten des Mythos, der den Idealstoff des Dramas darstellen solle, recht, dann lag in der „Edda" gewissermaßen der Mythos κατ' ἐξοχήν. Aber so leicht, wie es ihm geträumt haben mochte, hob sich der Schatz doch nicht. Von dem Hineinziehen der ganzen Edda (der „älteren" selbstverständlich, von der ja einzig die Rede sein kann) war natürlich gar keine Rede, und was Wagner aus derselben benutzte, bedurfte bei dem Bruchstückartigen und dem losen Zusammenhang der Urlieder nicht nur einer freien Verknüpfung durch Herstellung der Mittelglieder, sondern eines ganz neuen, größtenteils frei erfundenen dramatischen Planes. Die dichterische selbsttätige Arbeit Wagners war demnach noch eine ganz enorme, und man könnte aus einer genaueren Vergleichung dessen, was er in der „Edda" fand, und dessen, was er aus eigener Erfindung hinzufügte, leicht den Beweis erbringen, daß der „Mythos", auf dessen „ewige Verständlichkeit" und „reine Menschlichkeit" er baute, ihm den Ausblick und den Fortgang der Handlung durch seine Verworrenheit öfter erschwerte als erleichterte. Der epische Charakter ließ sich ohnedies nicht ganz beseitigen, und Wagners Neigung zum Symbolischen war dem Gelingen des Ganzen in einem Falle wie diesem, wo mit dem Gedanken

der Stoff und die künstlerische Form nicht frei zu schaffen, sondern der Gedanke einem großenteils vorhandenen und nicht preiszugebenden Stoff anzubequemen und unterzulegen war, gleichfalls gefährlich. Was unter des Meisters Händen daraus geworden ist, muß zunächst im einzelnen geprüft werden. Liszt hat den „Ring des Nibelungen in Konzeption und Ausführung das Erhabenste" genannt, „was der Menschengeist bis jetzt künstlerisch ersonnen habe", und einer der philosophischen Schwätzer, die es nicht vermögen, ein Kunstwerk mit künstlerischen Sinnen aufzunehmen, meint, daß in dem „Nibelungencyklus bereits völlig die Welt und der sich erzeugende Geist selbst dasjenige ist, was in ihm formt und gestaltet, und daß keinerlei spezielle Form, kein fremdher überkommenes und vom sogenannten Mustergiltigen abstrahiertes Gesetz, keinerlei „Technik des Dramas" hier ästhetisch störend dazwischen fährt in das ruhige Werden des Kunstwerks, das eben vom ethischen Werden der Welt selbst seine Form und Gestaltung nimmt." Gerade solchem Gallimathias gegenüber fühlt man sich angeregt, doppelt sorgfältig zu prüfen, ob nicht wirklich dem großen Werk die Kontrolle einer „Technik des Dramas" ganz gut tue. Und warum auch nicht? Nach einer dramaturgischen Schablone wird kein Vernünftiger dies Riesenwerk messen, und wiederum gibt es dramatische Gesetze, die die einfachsten, natürlich-gesundesten der Welt sind, denen sich kein dramatisches Kunstwerk entzieht. Wozu auch die Furcht? Wagners Werk ist so gewaltig, daß es selbst durch einige kräftige dramaturgische Stöße nicht erschüttert wird. Es ist, alle seine Faktoren zusammengenommen, ein Wunderwerk, aber untadelhaft ist es keineswegs. Wer aber fordert das auch? Verlangt wird nur, daß man aus den Fehlern keine Tugenden mache und nicht blind die unvergänglichen Offenbarungen des göttlichen Genius mit den Mängeln und Gebrechen der menschlichen Arbeit auf eine Stufe stelle. Tauchen wir darum, willens die Augen offen zu behalten, da uns die Ohren schon berauschend und verwirrend klingen, getrost in den Rhein hinab!

Es ist ein großer, schöner und völlig ungezwungener symbolischer Gedanke, daß das Gold, solange es nur der idealen

Betrachtung, der ästhetischen Schau dient, die reinste Freude der reinen Gemüter ist, sofort aber zum Fluche wird, sobald es, dem klaren Element entrissen, zu egoistischem Besitz begehrt und umworben wird, und ebenso schön und tief ist es, daß Liebe und Egoismus im höchsten Sinne unvereinbare Gegensätze sind, für die es keinen Bund gibt. In dem Reich der Urformen äußern sie sich denn auch in dieser ihrer prinzipiellen Verschiedenheit so sehr, daß nur dem der Besitz des Goldes, das die Rheintöchter hüten, frommen darf, der, der inkarnierte Egoismus, von der Liebe, der Erlöserin der Welt nichts wissen will,

Nur wer der Minne Macht entsagt,
Nur wer der Liebe Lust verjagt,
Nur der erzielt sich den Zauber
Zum Reif zu zwingen das Gold.

Das hört Alberich, und er setzt sich, willens, diese Bedingungen einzugehen, wirklich in den Besitz des Rheingolds, aber mit einer ganz seltsamen reservatio mentalis, auf die wohl zu achten ist:

Der Welt Erbe
Gewänn' ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe,
Doch listig erzwäng' ich mir Lust!

Und nach diesem Grundsatz verfährt er denn in Zukunft wirklich. Hier aber ist nun schon der Punkt, von welchem aus die ganze Nibelungentragödie leider Gottes aus den Angeln zu heben ist, und die wunderliche Erschleichung, die Wagner vornimmt, beweist nur aufs neue, daß alle Symbolik leer und windig ist, wenn ihr nicht eine an sich sinnfällige, logische, vernünftige Handlung entspricht.

Denn man frage sich einmal: was kann der Unterschied zwischen „Liebe" und „Lust" bei einem Wesen, wie es Alberich ist, bedeuten? Müssen sie bei ihm nicht völlig auf eins hinauslaufen? Oder hält jemand im Ernst dies „Schwefelgezwerg" einer idealen Hingabe von Leib und Seele für fähig, jener Liebe, wie sie Siegfried und Brünnhilde aneinanderkettet? Gewiß nicht. Seiner Natur gemäß konnte die Liebe in ihm nur als verworrene, roh-gemeine Lust auftreten,

und ein Fluch auf eine „Liebe“ im höheren Sinne war in seinem Munde von vornherein bedeutungslos. Das wird auch indirekt von allen Wagner-Interpreten zugegeben und sollte sich von selbst verstehen. Die einzig mögliche Konsequenz wäre nun aber diese: Alberich mußte mit dem Besitz des Goldes auf jede Liebe in welcher Gestalt immer verzichten; tut er es aber nicht, dann besitzt er dasselbe auch nicht zu Recht, das heißt zu magischem Recht, und der Zauber „zum Reife das Gold zu zwingen“ müßte bei ihm nicht verfangen. Wagner tröstet sich aber mit jenem erschlichenen Vorbehalt: er läßt Alberich den Ring schmieden, den Fluch des Goldes von Geschlecht zu Geschlecht, von Haupt zu Haupt wälzen und doch im Liebesbündnis mit einem Erdenweibe (Frau Grimhild, der Gibichungenfürstin) „listig“ einen Sohn zeugen, Hagen, der ihn dereinst an dem Goldräuber Wotan rächen und den Ring zurückgewinnen soll. Dieser „List“ hat Alberich sich auch noch berühmt. Die Mär von seiner Vaterschaft zu Hagen ist offenkundig. Wotan spricht es in der „Walküre“ in dem großen Zwiegespräch mit Brünnhilden (oder seinem Selbstgespräch, wenn man will) deutlich aus, „daß ein Weib der Zwerg bewältigt, des Gunst Gold ihm erzwang,

„Des Hasses Frucht
Hegt eine Frau,
Des Neides Kraft
Kreist ihr im Schoße:
Das Wunder (!) gelang
Dem Liebelosen“ —

und weder ihm noch einem der anderen Götter und Halbgötter fällt es ein, daß dies ein „Wunder“ ist, das gar nicht hätte gelingen können und dürfen. Gelang es aber doch, dann war die ganze Geschichte mit dem Ringzauber und der Fluch, der an ihm haftet, ein offenbarer Schwindel. Damit steht und fällt aber der ganze Plan des Werkes, der doch dieser ist: den Ring vor der Begehrlichkeit der Nibelungen zu sichern und ihn dem Rhein zurückzugeben. Das möchte Wotan, der den Fluch mit der Tötung Fasolts durch seinen Bruder Fasner so erschreckend rasch verwirklicht sieht, er, der an dem

Fluch ſelbſt ein ſo gutes Anrecht hat. Denn wenn er den Ring, den er dem Alberich geraubt, auf die Warnung der Erda, der „weihlich weiſeſten Wala“, die ihm den „düſtren Tag, der den Göttern dämmert“ prophezeit, wieder fahren läßt und den Rieſen überantwortet, ſo geſchieht das nicht aus Mangel an Egoismus, im Gegenteil: er zahlt mit dem Ringe, um den er die Rieſen gern noch betröge, den Bau der Walhall, nachdem er den urſprünglichen Vertrag, der Freia (die Liebe) als Lohn bedang, ſchnöde über den Haufen geſtoßen. Er erringt ſich mit dem Golde alſo einen Vorteil und iſt folgeweiſe ſeinem dämoniſchen Zauber wie jeder andere verfallen, dem Zauber, den Alberich in dem großartigen „Segen“, mit dem er den geraubten Hort belegt, ſo ſchaurig-ſchön zuſammengefaßt. Dieſen unſchädlich zu machen, läßt er durch ſeine reiſigen Töchter, die Walküren, die kühnſten Kämpfer in ſeiner Götterburg verſammeln, daß ſie ihm beiſtünden wider das nächtliche Heer. Und es gelingt: es iſt machtlos, wofern nur nicht ihr Geſchlecht den Ring wieder in ſeine Hände bringt — denn dann wären Walhall und die Götter verloren. Wer aber bezwingt den Drachen Fafner, der den Hort hütet? Wotan nicht, der durch Verträge Herr und Knecht zugleich iſt und der den Ring jenem nicht wieder entreißen darf, dem er ihn zum Sold gegeben, auch die Helden nicht, die er ſich (wie Siegmund) herangezogen, die nur mit ſeiner Hilfe, durch ſeine Kraft ſtark ſind. Der vermag es allein, dem der Gott niemals beiſtand, der durch ſich ſelbſt frei, ohne Geheiß, aus eigenem Drange die entſcheidende Tat vollbringt, die der Gott nicht vollbringen darf und die kein anderer vollbringen kann. Und dieſer „hehrſte Held der Welt“ erſcheint: Siegfried, und eben er fällt durch den Speer Hagens, des Sohnes Alberichs, von dem Erda geweisſagt:

„Wenn der Liebe finſtrer Feind
Zürnend zeugt einen Sohn,
Der Seligen Ende
Säumt dann nicht.“

Dieſer Hagen aber iſt ganz zu Unrecht auf der Welt — oder aber der Fluch beſteht nicht, es iſt nur ein Schreckbild, vor dem Wotan

zittert. Alle seine Vorsichtsmaßregeln sind überflüssig, und die großen Konflikte, die uns in der „Walküre", im „Siegfried" und in der „Götterdämmerung" so furchtbar erschüttern, werden mit einer hinfälligen Voraussetzung in Zusammenhang gebracht. Aus diesem Zirkel gibt es keinen Ausweg. So gewiß Alberichs Unterscheidung von „Liebe" und „Lust" in seinem Munde ein Unding ist, so gewiß ist die Umgehung seines Schwurs etwas Sinnwidriges, das nicht die Kraft hat, „fortzeugend immer Böses zu gebären." Das ganze Gebäude steht also auf einem bröckligen Grunde, und *weil* dies der Fall ist, soll gegen Alberichs Verfluchung der Liebe gar nicht einmal der weitere nüchterne Einwand erhoben werden, daß man es hier mit einer Negativbedingung zu tun hat, die bei Licht betrachtet erst dann in Kraft treten kann, wenn Alberich dahin, tot oder — wenn dies für einen Gott oder Nibelungen nicht angeht — auf irgend eine sichere Weise für immer unfrei gemacht ist. Denn wenn Cajus testiert, dem Titus solle eine Erbschaft unter der Bedingung anfallen, daß er sich nicht verheirate — was dann? Erst mit dem Tode des Titus könnte dann die Bedingung als erfüllt gelten. Wird ihm aber der Genuß oder der Besitz derselben unter gewissen Kautelen zu seinen Lebzeiten dennoch eingeräumt, so wird er ihrer doch zweifellos wieder verlustig, sobald er der Bedingung direkt zuwider handelt und also eine Ehe eingeht. Ähnliches hätte auch dem Alberich widerfahren müssen. Galt seine Verfluchung der Liebe wirklich für bündig und nahm die dunkle Macht, die dabei im Spiel ist (man weiß nicht recht, wo sie thront), an, er werde nie anderen Sinnes werden, gut — dann mochte ja der Zauber einstweilen in Kraft treten. Von dem Moment aber, da er Frau Grimhilds Gunst gewann, hätte er, wenn es nur möglich gewesen wäre, aller Vorteile, die er durch das Gold erlangt, auch wieder verlustig gehen und jedenfalls ins künftige um jede Aussicht, den Ring jemals wiederzuerlangen, gebracht werden müssen. Freilich: das Unheil ist einmal geschehen. Ich sage dies nicht, um an Wagners große Schöpfung den trivialen Maßstab unseres kleinen und kleinlichen Lebens zu legen; aber ohne logischen Zusammenhalt darf auch das mystischeste Werk nicht sein,

und es ist von Zeit zu Zeit ganz gut, einen Riesenbau auf seine Fundamente zu prüfen. Und gewahrt man sonst nichts, so sieht man vielleicht doch ein, daß mit der Symbolik, dieser wundervollen dramatischen Macht, dieser vornehmsten künstlerischen Werkmeisterin, leider nur zu leicht ein Augen verblendendes Spiel getrieben werden kann. Statt den geistigen Gehalt in einer von ihm selbst geschaffenen klaren, durch sich selbst verständlichen und schönen Form zu empfangen, wird uns eine ungereimte Handlung nur darum aufoctroyiert, weil ihr jene tiefere Bedeutung innewohnen soll, und wir vergessen darüber gar zu leicht, daß dergleichen, auf jeden Fall vom Übel, im Drama vollends unerträglich ist. Denn zunächst und vor allem sehen wir dort, was sich *begibt*, und erst in zweiter Linie, was das Begebnis etwa *bedeutet*. Ist dies aber an sich widerspruchsvoll oder unmöglich, dann hat wenigstens über mich die *Bedeutung* nicht die geringste Macht.

Allein und für sich betrachtet hätte also die symbolische prinzipielle Ausschließung von Liebe und Egoismus, Minne und Besitzgier, Freia und dem Golde den trefflichsten Sinn; allein und für sich betrachtet wäre es vollkommen begreiflich, daß Alberich, der sich das Rheingold mit einem kühnen Handstreich erobert hat und dem es dann durch eine schändliche List geraubt ist, auf alle Weise darnach trachtet, es wieder in seinen und seines Geschlechtes Besitz zu bringen — aber wenn man *jene* Symbolik mit *dieser* Handlung zusammenleimt, wie Wagner es getan, dann entsteht ein seltsames Unding ohne Sinn und Leben.

Es ist ein böser Fall — aber man muß sich schließlich wohl oder übel über seine Kluft hinwegsetzen, und das Kommende lohnt den Sprung: denn nicht nur eine übermäßige Fülle musikalischer, auch ein verschwenderischer Reichtum charakteristischer und dramatischer Schönheiten entblüht dem Kampfe des Licht- mit dem Nachtgeschlecht. Zwar in dem Zwist mit den Riesen, die sich die Liebe (Freia) erringen wollen und sie schließlich für den Besitz, für das Gold fahren lassen, in der Betörung Alberichs, in der Auslösung Freias spielt einer eine traurige Rolle: der oberste der Götter, Wotan

selbst. Ich weiß recht wohl, daß man ihm eine herzzerreißende Tragik hat andichten wollen, aber man frage sich zunächst einmal, was man mit offenen Augen wahrnimmt? Dieser Gewaltige, vor dessen Speer die Welt erzittern soll, will die plumpen, aber ehrlichen Riesen um ihren sauer verdienten Lohn betrügen und wie eine chikanöse Prozeßpartei den Vertrag über die Erbauung Walhalls nur als einen Scherz hinstellen. Ohne eigene Entschließung taumelt er dem Rat und den Zickzackwegen des listigen Feuers (Loge) nach und hält, selbst ein Räuber, dem Nibelungen ob seines Goldraubs eine moralische Vorlesung; immer mit gelähmten Händen, sieht er, machtlos wie die übrigen Götter, der schmählichen Auslösung der lieblichen Schwester zu, und obwohl er den Ring „um alle Welt" nicht fahren lassen will — zahlt er ihn schließlich auf den mahnenden Rat der Erda doch: eine Tat, die nunmehr wiederum alles Werts und aller Würde verlustig ist. Liegt in seiner Passivität schon eine ästhetische Schwäche, so sinkt diese bis zur Erbärmlichkeit, wenn man sie mit seinen prahlerischen Worten vergleicht, und vollkommen unverständlich dünkt uns die Angst, mit der die Walküren vor ihm zittern, und die tödliche Wirkung seines verächtlichen Handwinks, der genügen soll, den Hunding in der „Walküre" tot zu Boden zu strecken. Seine wirklichen Taten sind der Rede nicht wert, die Pläne, durch die er Alberichs Rache zu hintertreiben denkt, sind Gaukelei und Selbstbetrug, und nur dann gewinnt er sich eine gewisse Sympathie, wenn er sich seiner ganzen elenden Ohnmacht bewußt wird, in Klagen ausbricht und sich den starken Regungen seines Herzens hingibt. Dann klingt aus seinem Jammer etwas wie das Seufzen aller Kreatur, die auch frei ihres Weges zu gehen glaubt und doch von dem Kausalitätsgesetz gebunden sich in einem Netz gefangen sieht, aus dem kein Entrinnen ist. Im übrigen ist er sowenig eine tragische Figur wie der Zeus der Hellenen, und vom dramatischen Helden hat er keine Ader. Alberich hat vollkommen recht, wenn er ihm kurz vor dem Ringraub im „Rheingold" zuruft:

Frevelte ich,
So frevelt' ich frei an mir:

Doch an allem, was war,
Ist und wird,
Frevelst, Ewiger, du,
Entreißest du frech mir den Ring.

Es ist nur gut, daß auch über ihm eine Schicksalsmacht waltet wie die Moira über den Häuptern der Olympischen, und man empfindet es als eine sittliche Genugtuung, daß sich der Fluch des Goldes auch an ihm erfüllt. Er hätte Götter und Welt vom Unheil befreien können, wenn er den Ring den Rheintöchtern zurückgegeben: aber das ging freilich auch nicht mehr, denn dann wäre Freia den Riesen verfallen gewesen. So rächen sich Lug und Trug und ziehen den ohnmächtigen Gott an endloser Kette in den Untergang. Und diesem ästhetischen Eindruck entspricht der theatralische durchaus: viel Worte, keine Tat. Eine unerquickliche Figur, ergreifend nur ein einziges Mal: in dem Abschied von Brünnhilde. Aber die mächtige Wirkung dieser Scene verdankt sich doch in allererster Linie der Musik, die hier ein Meer von Wohllaut ergießt, durch das die heißesten Ströme der Empfindung schießen. „Leb' wohl, du kühnes, herrliches Kind" — von dort bis zum Ende wie herrlich alles, wie groß!

Hat man sich nun aber einmal gesagt, daß das Gebäude auf einem schlechten Grund errichtet ist, daß die Kette, die sämtliche vier Teile des gewaltigen Werkes zusammenhält, ein Loch hat, und daß Wotan, der Heervater, es nicht wert ist, das um seinet- und der Seinen willen so viel Kraft vergeudet, so viel Blut vergossen wird, dann kann man sich den einzelnen Gliedern des „Rings des Nibelungen" mit um so größerer Ruhe hingeben und sich ihrer unvergleichlichen poetischen, musikalischen, psychologischen und dramatischen Schönheiten erfreuen. Und welche Schönheiten, nie gehört und nie gesehen! Von dem ersten riesigen Orgelpunkt in Es bis zu dem Motiv des Regenbogens, über den die lachenden und leichtsinnigen Götter in die Burg einziehen — welch ein Reichtum zumal musikalischer Einfälle, und wie spricht sich in ihnen auch das Charakteristische auf dem kürzesten Wege mit oft ganz verblüffender Eindringlichkeit aus! Es wäre zuzugeben, daß sich unter der

Unzahl von Motiven, die von sorglicher Hand aus dem mächtigen Ganzen losgeschält und zur Bequemlichkeit der Hörer, d. h. zur Erleichterung des Verständnisses in „Thematischen Leitfaden" (u. a. dem trefflichen von Hans von Wolzogen), „Führern" (z. B. im Schloempschen Verlage in Leipzig) und dabei Wegweisern übersichtlich zusammengestellt sind, nicht wenige angetroffen werden, die erst durch irgend eine außerhalb des Musikalischen liegende Verbindung ihre Bedeutung und Benennung erhalten, denen also das Charakteristische nicht ohne weiteres innewohnt — man halte aber einmal das Melos des Urelementes, das dem Wasser als dem mythologischen Quell alles Seins zunächst gehört, das des Feuers (Loge) und das der Riesen nebeneinander, den Gewitterruf des Donner, den immer weiter gespannten Bogen der farbigen Brücke, um sich von der Beredsamkeit dieser musikalischen Sprache zu überzeugen. Sie ist so eindringlich, daß sie sich dem Laien wie dem Kenner aufzwingt, und zumal im „Rheingold", wo die Elemente sich noch in großen typischen Massen sondern, ist sie von der allergrößten Einfachheit. Dabei breitet sie sich bald in größeren Zügen zu geschlossenen Sätzen aus, zu denen Loges wundervoller Gesang „So weit Leben und Weben" gehört, bald erzeugt sie aus dem großen symphonischen Strom immer neue, bald kleinere, bald größere Gebilde, motivische Grundformen, die an sich schon von höchster Schönheit in eine sinnvolle Beziehung zueinander gebracht, leicht variiert, charakteristisch umgestaltet werden, so daß man vor der geistigen Macht, die diese anscheinend so frei quellenden Fluten wie jener Meister des Zauberlehrlings beherrscht, die höchste Bewunderung empfindet. Bald gibt sich die Musik, ohne geistreiche Nebenabsicht, ohne eigentlich dramatische Intention nur ihrem melodischen Spieltrieb hin, und durch diesen entzückt sie uns unwiderstehlich in dem holden Treiben der Rheintöchter. Die erste individuelle musikalische Figur, die aus dem Urstoff wie Perlen im Wasser emporsteigt, das „Weia! Waga!" der Woglinde, rein und klar wie das Element, in welchem diese glücklichen Geschöpfe leben, ist eine ihrer anmutigsten Gestaltungen, und von gleicher Klarheit sind die harmonisch so einfachen süßen Drei-

gesänge „Schäme dich, Albe! schilt nicht dort unten", „Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust", „Wo bist du Rauher denn heim?" Ja, so übermächtig ist hier die klare, schöne Melodik, so wenig hat sich Wagner anscheinend entschließen können, ihren Wohllaut durch den Friedensstörer Alberich zu trüben, daß dieser charakteristisch entschieden zu kurz kommt — denn weder das hämmernde Motiv, unter dem die Zwerge ihre Schmiedearbeit verrichten und das hier bei der Verfolgung der Mädchen durch den Nibelungen mit seinen Triolen jäh abgebrochen zuerst auftritt (man hat es ein Motiv der Drohung genannt), noch Alberichs zweitöniger Wehruf, der kaum noch musikalisch zu nennen ist, so primitiv ist er (er ist im Verlauf des ganzen Werkes von den erwähnten Führern als „Frohnmotiv" an allen möglichen Orten nachgewiesen und sogar in dem Ruf der Mädchen „Rheingold!" gefunden, gewiß mit Grund, weil ja eben dieser strahlende Schatz, dem Wasser entrissen, alle Welt in das Joch des Egoismus knechtet und wie nichts umworben wird) — weder eins noch das andere nimmt persönlichere Gestalt und Färbung an.

Man darf nach dieser Richtung auch nicht zu eifrig suchen. Wie es in der Sprache nur eine geringe Anzahl von Wörtern gibt, die lautmalend (onomatopoetisch) das Objekt bezeichnen, für das sie der Ausdruck sind, so sind auch in der Musik die Formen gezählt, denen diese darstellende Kraft innewohnt, und glücklich ist der Finder und Besitzer. Im allgemeinen hat man sich zu bescheiden, wenn dem äußeren oder inneren Vorgang das Gewand gegeben wird, das sich ihm fügt, auch wenn es ihn nicht so deutlich wie das Motiv des Urelements, des Feuers, der Riesen durchschimmern läßt — und in dieser Findung der musikalischen Motive zweiten Grades, wie ich sie nennen möchte, ist Wagner ebenso unerschöpflich und groß. Ihm, dem Denker und Grübler, wird selbstredend kein Motiv, kein Thema mitunterlaufen, das einer seiner künstlerischen Absichten zuwiderliefe — dergleichen versteht sich bei ihm ganz von selbst, er opfert keiner Melodie zu Liebe das dramatische Gesetz; eher ließe sich denken, daß er Motive erdächte, denen man die Verstandesarbeit anmerkte und die von der musikalischen Gnade verlassen wären. Das ist nun aber

gerade das Herrliche, daß bei ihm das musikalische Erntefeld so dicht in Ähren steht, daß sich Halm an Halm geradezu drängt. Es laufen wohl einige Tonfolgen unter, deren Erfindung nicht sonderlich ist oder die keine musikalische Bedeutung haben, wie das sogenannte Vertragsmotiv mit seiner absteigenden Skala, das „Fluchtmotiv", das die von den Riesen gehetzte Freia zum ersten Male ankündigt und das man schon in zwanzig Opern gehört zu haben glaubt; aber wer ergrübelte das wundervolle Motiv der Walhall, das zu hören man nicht ermüdet, so oft es auch im Verlauf des ganzen Werkes auftritt, ein Motiv, das wiederum dem Ringmotiv eng verwandt ist, wer den schmeichlerischen Gesang der Fricka „Herrliche Wohnung, wonniger Hausrat" (man hat auch diesem Motiv einen Namen, den der „Liebesfesselung" beigelegt), wer das entzückende Thema, das von Freias goldenen Äpfeln zum ersten Male im Munde des Riesen Fafner ertönt? Das sind geniale Eingebungen, die sich die immer noch starren und stumpfen Gegner Wagners auf ihre musikalische Unverwüstlichkeit ansehen sollten. Sie würden dann nicht so laut über die Unvernunft ächzen, Tarnhelm, Riesenwurm und Kröte musikalisch darzustellen — Dinge, die eben im Gewebe des Ganzen mitunterlaufen und in denen doch wahrlich nicht seine Bedeutung beruht. Auch daß dem Rheingold eine Fanfare, dem Schwert des Gottes, das ihn gegen die Hinterlist der Neidinge schützen soll, ein besonderes Motiv beigegeben wird (das letzte, das in der „Walküre" und im „Siegfried" so prächtig verwandt ist, erklingt zum ersten Male, als Wotan den Gedanken faßt, die neue Burg die Walhall zu nennen und in ihr mit der Walküren Hilfe seine Kämpfer zu versammeln), ist nicht so mechanisch zu verstehen und mißzudeuten, wie man es so gern getan. Nicht der tote Goldklumpen, das tote Gerät werden durch diese Motive musikalisch umschrieben — das wäre eine plumpe und kleinliche Prozedur; die geistige Beziehung, die bei ihrem Erscheinen, bei ihrer Nennung lebendig wird, die symbolische Kraft, die ihnen innewohnt, tönt, und daß sie es mit einer bestimmten Figur tut, das entspricht nur dem Prinzip der sogenannten Leitmotive, in denen sich Wagner eines seiner vornehmsten

technischen Hilfsmittel herangebildet hat, über dessen Bedeutung und Berechtigung an anderer Stelle, u. a. bei Gelegenheit des „Lohengrin" geredet wurde. An und für sich möchte ihre Wiederkehr entbehrlich dünken, aber die klare Darlegung des reichen und mannigfaltig verschlungenen Inhalts des „Rings des Nibelungen" ist ohne ihre Hilfe doch kaum vorzustellen; und wer möchte ein Mittel verwerfen, das eine Fülle der schärfsten dramatischen Wirkungen ermöglicht und doch beständig musikalisch verwandt wird, vollends wenn die Motive selbst so ganz dem musikalischen Empfinden entquollen sind? In dem „Ring des Nibelungen" ist das Prinzip der Leitmotive zur höchsten Vollendung ausgebildet und die geistige Arbeit, die in ihrer doch so ganz mühelos scheinenden Verwendung und Verknüpfung ruht, wahrhaft staunenswert. Es bedarf des eingehendsten Studiums, um die Verwandtschaft, die Beziehung, die Vereinigung dieser Motive ganz zu erkennen, und man kann sich oft des Gefühls nicht erwehren, daß das allermeiste dieser Mühen der unmittelbaren Anempfindung, dem unmittelbaren Verständnis, jedenfalls im Theater, verschlossen bleibt und verschlossen bleiben muß. Gerade die lebendige, frische Empfänglichkeit für das Dramatische liebt es nicht, sich durch Kombinationen, die dem Verstande mehr als dem ästhetischen Sinn angehören, gar zu sehr einschnüren und verwirren zu lassen. Der einfache, gesunde Sinn hat eine Scheu vor Geheimnissen und Rätselkram. Er läßt sich den Verstand als Führer gefallen, aber er bittet, ihn die nächste Straße zu führen und sich nicht in Irrgärten zu verweilen. Aber was verschlägt es, wenn uns diese oder jene geistreiche Beziehung entgeht, da der musikalische Eindruck auch ohnehin ein so unmittelbar machtvoller ist? Wenn in Mozarts „Figaro" der Graf während des bräutlichen Reigens im dritten Akt das Liebesbriefchen empfängt, dann hört man im Orchester den Schmerzenslaut, den ihm die als Siegel dienende Nadel, die ihn in den Finger gestochen, entpreßt. Ich bin auf diese musikalische Arabeske erst aufmerksam geworden, längst nachdem ich den Figaro wohl an die fünfzig Mal und darüber gehört, und ich habe die Oper trotz dieser späten Erkenntnis

doch auch vorher schon mit vollen Zügen bis auf den Grund genossen.

Wäre das „Rheingold" dramatisch so reich wie es musikalisch ist, dann wäre es vielleicht die Krone des Ganzen. Aber da fehlt es, und bei seinem expositionellen Charakter ist eine starke Erregung auch noch kaum zu erwarten. Wir folgen ihm mit der Ergötzung, die wir an einem Märchen nehmen, und schauen, wie sich das bei jedem Drama, das für die Bühne bestimmt ist, von selbst versteht, zunächst nur den konkreten Vorgang und nicht die hinter ihm etwa verborgen liegende Symbolik. Nur wenn diese plötzlich aus der Handlung selbst hervorleuchtet, ergreift es uns tiefer: wie bei Fasolts Tod. Da spüren wir plötzlich, daß der goldene Glanz, um den in der kühlen, ruhigen Tiefe die Wünsche und Gedanken wie um ein liebliches Bild kreisten, mit den rohen Händen der Besitzsucht angepackt, „hinausgegeben in des Lebens Fremde", seine beglückende Kraft verloren hat. Wir fühlen, daß wir in einer Welt der Eigenliebe leben, in der man den Edelstein, das allgeschätzte Gold, den finsteren Mächten abgewinnen muß,

„Die unterm Tage schlimmgeartet hausen.
Nicht ohne Opfer macht man sie geneigt
Und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
Die Seele hätte rein zurückgezogen."

Wir ahnen, daß dieser Streit, dieser Fluch nicht eher ruhen wird, als bis wir das Glück aufs neue in der stillen Welt der Tiefe suchen — im Schrein des Herzens —, bis wir wieder lernen, das Schöne zu lieben, nur weil es schön ist — und es durchschauert uns inniger. Was die dramatische Verwicklung sonst bringt, steigt als Vorgang an sich betrachtet, unberührt von jeder Symbolik, nur einmal zu tragischer Höhe empor: in dem Fluch des Alberich, einem Meisterstück musikalischer Deklamation; alles übrige macht, rein äußerlich betrachtet, ohne

daz wir die glosse suochen
in den swarzen buochen,

den Eindruck eines bald grotesken, bald anmutigen Intrigenspiels aus der Fabelwelt, ohne ernsthafte Erregung und ohne die Absicht derselben. Die Götter sind langweilig, und scheint es von ihrer Seite einmal zu einer erfrischenden Aktion kommen zu sollen, dann wird sie durch den unseligen Wotan unfehlbar stets vereitelt. Er, der seinen Vertrag selber mit den elendesten Winkelzügen bricht und wider denselben nur handelt, nicht um eine große, freie, göttliche Tat oder auch Gewalttat zu begehen, sondern um zu der Kunst der Beutelschneider zu greifen — er interveniert immer zur rechten Unzeit, wenn Donner und Froh gerade Miene machen, den Beweis dafür zu erbringen, daß sie keine eitlen Renommisten, sondern wirkliche Götter, wirklich die Kraft und die ewige Jugend sind. Was hilft es nun, daß Donner prahlt, den Riesen „des Lohnes Last in gutem Gewicht", das heißt mit seinem Hammer zahlen zu wollen, daß er mit seinem Bruder Froh dem Loge zu Leib will, daß er den Fasner mit „schäumender Wut" anschnaubt und ausholt, um „den Schmählichen zu zerschmettern"? Was hilft es? Wotan tritt immer, als hätten die göttlichen Brüder es so abgekartet, mit seinem Speer dazwischen, damit der gute Donner wenigstens den Schein der Kraft rette. Darum ist man schließlich auch ganz erstaunt, daß er wenigstens eins kann: gewittern. Aber es geht mir, den sonst ein Theatergewitter gar leicht illudiert, mit dieser Leistung Donners ganz eigen: anstatt mich unmittelbar an den Herd der Blitze zu versetzen und mit doppelter Elementarkraft zu wirken, da man sie doch aus allererster Hand empfängt, schrumpft sie mit der schwächlichen Persönlichkeit ihres Erzeugers zusammen. Sie weckt keinen Glauben. Gerade dies Gewitter, das jede Phantasie in Schrecken setzen müßte, riecht bedenklich nach Kolophonium. Dies ist vollkommen ernsthaft gemeint. Nicht was wir von einer dramatischen Gestalt glauben sollen, sondern wie sie uns erscheint, wie sie sich uns durch ihre Taten darstellt, entscheidet für ihren Wert und ihre Wirkung. Hier gilt nicht der Stempel, nur das Gewicht, am allerwenigsten aber ein mystischer Affektionswert. Dramatische Amulette gibt es nicht, und ein Hosenknopf, auch wenn ihm die wunderbarsten Eigen-

schaften beigemessen werden, wird im dramatischen Revier immer nur mit dem Wert eines Hosenknopfes, nicht mit dem eines Diamanten bezahlt. Nur der volle, wahre Gehalt, nicht sein Gepräge oder seine vermeinte Zauberkraft gilt.

Das ändert sich nun in der „Walküre" sofort. „Land!" ruft der Schiffer, wenn sich aus der Wogenflut der schmale Küstenstreif erhebt. „Land!" rufen wir, nachdem wir mit den Rheintöchtern im feuchten Element verweilt und nun in der „Walküre" festen Grund unter den Füßen fühlen; dreifach beglückt rufen wir „Land", denn der Boden, den wir betreten, ist die mütterliche Erde, dieselbe, aus der unsere Gedanken, unsere Gefühle, unsere Leidenschaften emporwachsen. Den Reichen über und unter dem Tage sind wir entrückt, wir sehen Menschen, die empfinden wie wir, handeln wie wir, deren Seufzer und Tränen uns verständlich sind. Wie jener Riese Antäus Kraft aus der Berührung mit eben dieser Erde sog, so erntet auch Wagner alle ihre Segnungen in überschwenglicher Weise. Sein Genius hat kaum etwas Größeres geschaffen als den ganzen ersten Akt der „Walküre", als Brünnhildens Todesverkündigung im zweiten Akt und den Abschied Wotans von seiner geliebtesten Tochter im dritten, der alles aufwühlt, was wir als „Erbteil vom Weibe" in uns tragen. Hier verliert der trübselige Gott einmal den Fluch seiner langweiligen Resignation — leider nur hier, denn es bleibt ihm immer noch Gelegenheit, den dramatischen Unheilstifter zu spielen.

Der schöpferische Gedanke, der in Wotans Seele entsprang, als er mit seiner Gattin und seinen göttlichen Geschwistern über die Regenbogenbrücke in die himmlische Burg einzog, und der uns, unausgesprochen, im „Rheingold" auch völlig unverständlich blieb, ist inzwischen zur Tat geworden: er zeugte sich die Töchter, die Walküren, mit der allweisen Erda selbst die herrliche Brünnhilde, und sammelte durch sie ein Heer mutiger Kämpfer, die „trüber Verträge trügende Bande" auf Erden mit freiem Heldensinn brachen, todestreue Oppositionsmänner, in der Walhall. Das erfahren wir von ihm selbst aus seiner musikalisch ganz vom Genius erfüllten,

dramatisch jedoch unzulänglichen und mit Wagners in seinem Aufsatz „Zukunftsmusik" ausgesprochenen Grundsätzen, die sich gegen das Verweilen bei der äußerlichen Erklärung dramatischer Vorgänge wenden, schnurstracks im Widerspruch stehenden Erzählung im zweiten Akt. Als „Wälse" hat der Gott inzwischen die Welt durchstreift. Ein Menschenweib gebar ihm ein Zwillingspaar: Siegmund und Sieglinde. Das Weib ist dem Joch einer unglücklichen Ehe, ihrem Räuber, dem finsteren, gewalttätigen Hunding verfallen, der Knabe unter des Vaters Führung zum Manne gereift, der überall hilft, wo es eine trotzige Tat gilt, und der infolgedessen den Haß der ganzen Welt auf sich lenkt. In ihm hoffte Wotan sich den Erlöser heranzubilden, der mit dem Nibelungenring, den der zum Drachen umgewandelte grimmige Fafner hütet, der „Welt Erbe" wieder zu eigen gewinnt und den düsteren Tag, der den Göttern dämmern soll, ans Ende aller Dinge verweist. Für ihn hat er in Hundings Hütte das Götterschwert in den Eschenstamm gestoßen, und Siegmund vermag wirklich, was keiner vermochte: er entreißt den blinkenden Stahl der Haft. Aber des Gottes Wille scheitert dennoch. „Zu eins" mit dem Schwert hat Siegmund sich die leibliche Schwester, die Gattin des „Neidings" Hunding gewonnen: zur Braut, zum Weibe, und dieses Bündnis der gotterzeugten Geschwister wird für Wotan die Veranlassung, seine Hand von dem Sohne abzuziehen und ihn, der ihm das Heil bringen sollte, den er liebt, den er schützen möchte wie keinen, dem Schwert des Feindes zu überantworten.

Es lohnt sich, auf dieser Stufe der Handlung kurz zu verweilen. Man hat sich dabei klarzumachen, daß Siegmund, auch wenn er die Verschuldung der Blutschande nicht auf sich geladen hätte, zum Welterlöser doch nicht getaugt haben würde: weil ihm die Freiheit fehlt. Der Held, der nach Wotans eigenen Worten not tut,

„Der, ledig göttlichen Schutzes,
Sich löse vom Göttergesetz",

der so nur taugt,

„Zu wirken die Tat,
Die, wie not sie den Göttern,
Dem Gott doch zu wirken verwehrt,"

also die Zurückgewinnung des Ringes — dieser Held konnte Siegmund gar nicht sein, denn Wotan war es, der durch ihn wirkte, der, was er selbst nicht tun durfte, sich auf solche Weise durch einen andern erschleichen möchte. Er schuf ihm „die Not wie das neidliche Schwert." Also in diesem Betracht war Siegmund von Anfang nicht der rechte Mann, und daran konnte seine Liebe zu Sieglinden nichts verschlimmern noch bessern. Wie steht es nun aber mit dieser Liebe selbst? Auf dem Papier, dürr erzählt, mag sie sich verletzend ausnehmen, aber wie erschütternd und herzbewegend, wie frei und groß erscheint sie auf der Bühne, in der dramatischen und musikalischen Ausführung, die Wagner ihr gegeben! Es zogen im Jahre 1876 viele nach Bayreuth, willens, sich über diese Scene englisch-sittlich zu entrüsten und angesichts ihrer das Strafgesetzbuch zu citieren, aber außer einigen Witzbolden, die über das Herz weg schrieben, hat es keiner vermocht. Mit dem gewaltigen Wellenschlag der Leidenschaft, die den Gesang der Geschwister durchpulst, wurde jedes Bedenken davongetragen, und heutzutage nörgelt niemand mehr daran herum. In welcher Zeit spielt denn auch die „Walküre?" Ist es nicht ein vorsündflutliches Alter, in dem die Götter noch unter den Irdischen wandeln und mit ihnen leben und lieben, ist es nicht eine Zeit, in der das Blut wild und ungebändigt schlägt, die von Knigges „Umgang mit Menschen" und Albertis „Komplimentierbuch" nichts weiß? Wer hier streng und prüde sein will, der müßte sich von der Ilias, der Odyssee und den ersten Büchern Mosis mit hellem Entsetzen abwenden, denn Verhältnissen wie Siegmunds und Sieglindens begegnet man dort auf Schritt und Tritt. In dieser freudlosen, haßerfüllten Welt sind sie die einzigen, die sich verstehen, derselbe Schimmer entstrahlt ihrem Auge, dasselbe Leid schwellt ihr Herz, sie sind aufeinander angewiesen, sie, die Gottkinder, und achten den Eid, der die Unliebenden eint, der das unglückliche Weib an den rohen Hunding kettet, nicht heilig, wie es die Helden der Goetheschen

„Wahlverwandtschaften" tun. Diese Voraussetzungen sind es auch im Bunde mit der mythischen Zeit des Werkes, die alle Bedenken zerstreuen, und in Wirklichkeit ist es nicht der unmittelbare Eindruck der Scene, der irgend jemanden verletzen könnte — das nachträgliche Überlegen, das den modernen Maßstab anlegt, ist es. Wäre die Scene wirklich so beleidigend, wie einige Theoretiker sie 1876 vor den Bayreuther Aufführungen darstellen wollten, dann würde sie sicher auf dem Theater, das für derlei Fragen der sittlichen Scheu, angesichts der Öffentlichkeit und des grellen Lampenlichtes, die beste Prüfungs- und Läuterungsstätte ist, ganz unerträglich sein. Aber sie ist es nicht, und wir geben uns ohne jede Zurückhaltung ihrer mächtigen und stetigen dramatischen Entwicklung hin und schwelgen in der Fülle der melodischen Motive, die Sieglindens Mitleid und Liebe, das Leid und den Heldensinn der Wälsungen künden, und wie man sie alle benennen mag, die klingenden Wellen, die in diesen Strom einmünden, auf dem wie eine blumenreiche Erdscholle, die sich vom Ufer gelöst, Siegmunds allbekannter Liebesgesang „Winterstürme wichen dem Wonnemond" dahinfährt. Eine Kunst ohnegleichen hat sie mit den aus dem „Rheingold" schon bekannten Motiven und den späteren des „Siegfried" und der „Götterdämmerung" verwoben, und doch steht ein jedes musikalisch frei und schön für sich da.

Freilich bringt uns nun demnächst das Drama selbst den modernen Maßstab, den die Zuschauer an Siegmunds und Sieglindens Liebe anzulegen sich weigerten: durch die Anklage der Fricka, durch Sieglindens Verzweiflung. Denn so ist es nicht gemeint, daß das Wälsungenpaar ohne Verschulden wäre. Auf dem blutschänderischen Bündnis liegt meines Erachtens nicht der Nachdruck, aber sie haben die Ehe gebrochen, und, wie sehr wir immer ihre Herzensnot mitempfinden —, solange die Ehe heilig gilt, hatte die Hüterin derselben, Fricka, ein Recht, auf ihre Bestrafung zu dringen. Daß sie dabei den anderen Punkt so stark betont, erscheint mir wie ein Anachronismus und eine Gefühlsverwirrung, aber es geschieht nun einmal, und aus dem Entsetzen, das die arme Sieglinde nach dem Rausch der Leidenschaft befällt, spricht auf alle Fälle ein verehrungs-

würdiges sittliches Empfinden, das man nicht abweisen kann, sollte es selbst in jene Zeit nicht taugen. Fricka also fordert die Bestrafung der Frevelnden, Siegmunds Tod. Und Wotan? Er war willens, dem Sohne den Sieg zu schaffen, die Walküre Brünnhilde, sein verkörperter Wille, wußte bereits, für wen sie zu streiten hat — alsbald gibt aber der Gott der zürnenden Gattin, obschon mit Widerstreben, nach und wieder zeigt er sich als Knecht eines Gesetzes, das nicht er selbst ist, der Täter einer Tat, die er im Grunde nicht will, als der Würdeloseste und Unfreieste aller. Wie ganz anders geartet ist doch in dieser Beziehung der hellenische Herrscher des Olymps! Untragisch ist er wie Wotan auch, und in seinem Verhältnis zur Gemahlin gleicht er ihm wie ein Ei dem andern: in allem anderen aber ist er sein völliges Gegenteil. Zeus ist selbst der Wille, die Freiheit, das Gesetz, immer kraftvoll, immer groß und in jedem Augenblick fähig, die vernachlässigte Würde wiederzugewinnen. Er schützt im Kampfe, wen er schützen will, er bleibt den Kindern seiner Liebe getreu, während der schwächliche Wotan den Sohn, der die Welt und ihn erlösen sollte, einem Zanke mit seiner Frau opfert. Ja wirklich nur einem Zanke, und das ist das Verdrießliche dieses Auftritts. Denn das, was Fricka ihm sagt, mußte er sich doch lange selbst sagen, der Standpunkt, den sie einnimmt, die Satzung, auf die sie sich beruft, waren ihm nicht fremd. Wollte er sich darüber hinwegsetzen — warum tat er es nicht? Es mochte im Sinne der gewöhnlichen Moral nicht „gut" sein, aber es hätte ihn ästhetisch und dramatisch geadelt. Wollte er es aber nicht, warum täuschte er sich über den Abgrund hinweg, warum gaukelte er sich zum zweiten Male etwas vor, wie er es schon mit Bezug auf Siegmunds Welterlösertum getan? Er hätte immerhin einen tragischen Anstrich gewinnen mögen, wenn er dem sittlichen Gesetz mit blutendem Herzen das eigene Kind geopfert — aber selbst sein Zwiespalt entbehrt der Größe und Rührungsfähigkeit. Kein qualvoll abgerungenes Opfer — ein jämmerliches Nachgeben ist das Ergebnis seines langen Gesprächs mit der triumphierend auf ihrem Widdergespann von dannen jagenden Fricka.

Es mag, um mit diesem tückischen Störer der reinsten künstlerischen Freuden, der uns durch sein eigenes Verhalten einen praktischen Beweis vom Neide der Götter gibt, in der „Walküre“ fertig zu werden, gleich darangeschlossen werden, wie er sich nach Brünnhildens eigenmächtigem Eintreten für den verlassenen Siegmund benimmt. Dies herrliche Weib hat, von jähem Entsetzen erfüllt, ganz unerwartet sein Gebot vernommen, für Hunding zu kämpfen und den Wälsung zu fällen. Sie kennt Wotans innerste Herzensregung, seinen wahrhaften Willen — aber sie muß gehorchen, und sie tut es. Sie naht dem Helden, dem die schlummernde todmatte Sieglinde im Schoße ruht, und in einer dramatisch wie musikalisch gleich großartigen Scene, die sich an das Erhabenste reiht, was die Kunst aller Völker besitzt, verkündet sie dem Helden, im tiefsten Innern ergriffen, weihevoll sein Geschick. Als sie aber seine unerschütterliche Liebe zu der harmvollen, ganz gebrochenen Sieglinde sieht, das Schwert, das nach dem Herzen der Unglücklichen zuckt, da übermannt es sie, und „im heftigsten Sturme des Mitgefühls“ beschließt sie, den zu retten, den sie zu fällen berufen ward. Vergebens, Fricka will ihr Recht, Wotan schirmt es, und an seinem Speere zerschellt des Wälsungen Schwert: er fällt von Hundings Hand. Das ist begreiflich, das war nunmehr unabwendbar. Aber ist es ebenso selbstverständlich, daß Wotan für den inneren Zwiespalt, der seine kühne edle Tochter zu ihrer Liebestat bewogen, nun plötzlich nicht das geringste Verständnis zeigt? Wotan wußte doch, daß Brünnhilde wie er selbst den Wälsung liebt und daß sie, wenn sie ihrem überwallenden Herzen gehorchte, zugleich *seinem ersten*, seinem echten, natürlichen Willen folgte, daß sie also im Grunde doch, wie sie es bislang gewesen, auch in dieser entscheidenden Situation sein Wille blieb. Mochte er sie strafen, aber warum auf die Zitternde alle Wetterstürme seines Grimmes entfesseln? Warum mußte Wagner ihn, der sich bis dahin so schwach gezeigt, gerade an dieser Stelle, ganz zur Unzeit, mit allen Schrecken, aller Pracht des Gewitters umgeben, warum lieh er ihm zu so schlechter Stunde den polternden, brutalen Zorn? Er konnte nicht übler angebracht sein.

Brünnhildens Tat durfte nicht ungerächt bleiben, aber mächtige, göttliche Fassung hätte dem Rächer bei aller Strenge geziemt. Denn alles, was die Walküre ihm später so großartig einfach vorhält, hätte er sich selbst sagen müssen, wie zuvor das, womit Fricka ihn bestürmt. Ist es denn das Vorrecht des Göttervaters, nicht nur der „Unfreieste", sondern auch der Dümmste aller zu sein? Er möchte zwar Brünnhildens heilige Tat nur wie einen „üppigen Rausch wonniger Rührung", eine sentimental-verliebte Wallung behandeln, seine Abkehr von dem Helden dagegen wie ein tragisches Opfer ersten Ranges, mit gräßlicher Not und brennendem Weh erkauft — aber er irrt sich: sein „Opfer" war die Frucht seiner Kurzsichtigkeit und Schwäche, Brünnhilde aber, des Konfliktes, seiner inneren Entzweiung durch Fricka und seines wahren Willens vollkommen bewußt, war ebenso hellsichtig und weise, wie sie mutig und großherzig war. Während er sich mit erzwungener Fühllosigkeit von dem Wälsungenstamm wenden möchte, Brünnhilden verbietet, ihn um Schutz für die schwesterliche Witwe anzugehen, und das zu Stücken geschlagene göttliche Schwert fortan für nichts achtet, sieht sie mit prophetischem Geist aus Sieglindens Schoße das Heil der Welt erblühen, und der wieder Aufgerichteten, Getrösteten, die sie gerettet, ruft sie jauchzend zu:

Verwahr' ihm die starken
Schwertesstücken;
Seines Vaters Walstatt
Entführt' ich sie glücklich:
Der neu gefügt
Das Schwert einst schwingt,
Den Namen nehm' er von mir —
„Siegfried" freu' sich des Siegs.

Ein „hehrstes Wunder", eine überwältigend schöne und hohe Gestalt, die größte von allen, die Wagner geschaffen. Und dies hohe Bild sollte einer grausamen Strafe verfallen? Das war unmöglich. Und hier tritt nun die Wendung ein, die uns Walvater für einige Augenblicke ans Herz schließt, fest, brünstig. Er bannt sein Kind zu

ewigem Schlaf auf dem Felsen und läßt die Schlummernde von ewiger Glut umlodern, die nur einer zu durchbrechen vermag: „der freier als er, der Gott", der Retter, der Heiland — Siegfried, wie Brünnhilde es vorahnt. In dieser Milderung des Spruches und mehr noch in der sein Herz selbst überwältigenden Rührung im Bunde mit seiner Abschließung von jeder Tat, jeder Hilfe, in diesem ruhigen Erwarten des Messias, der ihn seiner göttlichen Herrschaft zu entkleiden die Macht hat: in dieser Resignation liegt wirklich eine erhabene Größe, die zwar mehr philosophisch als dramatisch ist, die jedoch nicht vergebens ans Herz greift. Niemals äußert sie sich aber auch wieder mit gleicher Kraft und Innigkeit, und nicht oft genug kann man der Empfindungsfülle gedenken und der musikalischen Zaubermacht, in die sie sich umsetzt, die wieder zu zerteilen und in ihre Motive zu zerlegen mir hier widerstrebt: so voll und lückenlos, so aus einer Glut geboren ist das Ganze.

Und an solchen Meistertaten ist die „Walküre" überreich. Wie die Scene der Todesverkündigung dramatisch, so ist sie auch musikalisch von einem heiligen, todesschaurigen Ernst erfüllt, der doch vor dem Entsetzen bewahrt bleibt: so feierlich, so friedlich zugleich ist die Stimmung. Sobald Brünnhilde erscheint, von dem Schicksalsmotiv umtönt, aus dem sich der in Siegmunds Munde so unsäglich ergreifend klingende, ergebene Sterbegesang entwickelt, stehen wir unter dem Bann dieser großartigen Eingebung, die bei aller Ausbildung der Details, so der entzückenden Schilderung der Wonnen Walhalls, der Schar der gefallenen Helden, die den neuen Ankömmling mit hoch-heiligem Gruß empfängt, der holden Wunschmädchen, die ihm den Trank spenden, doch von dem Grundzug nie verlassen, sondern auf das festeste zusammengeschlossen wird. Es kann nichts Ernsteres und Erhabeneres geben als die klare und ruhige Resignation in Siegmunds Worten

So grüße mir Walhall,
Grüße mir Wotan,
Grüße mir Wälse
Und alle Helden —

Grüß' auch die holden
Wunſches-Mädchen: —
Zu ihnen folg' ich dir nicht.

Und ganz in Liebe löſt ſich dieſe männliche Faſſung, wenn der Held ſeinen Blick auf die ſchlummernde Schweſter wirft und das mit der heftigen Bewegung, die ſich Brünnhildens wachſend bemächtigt und die im Orcheſter lebt und rüttelt, in ſeiner ſeligen Gewißheit ſo ergreifend kontraſtierende Wort ſpricht:

Wo Sieglinde lebt
In Luſt und Leid,
Da will Siegmund auch ſäumen.

Es ſind Einzelheiten, die man nie wieder vergißt. Von gleich bezwingender Kraft iſt der Augenblick, wo die des geliebten Bruders beraubte Sieglinde, die dem Tode zudrängt, plötzlich von dem heftigſten Lebenstrieb erfaßt wird, als Brünnhilde ſie des Pfandes gemahnt, das ſie unter dem Herzen trägt. Nach dem erſten furchtbaren Schrecken ſtrahlt ihr Antlitz, und:

Rette mich, Kühne,
Rette mein Kind!

ruft ſie aus, eine Wendung, die gerade um ihrer impulſiven, elementaren Schnelligkeit willen von unbeſchreiblicher Wirkung iſt.

Dieſen dramatiſchen Genieblitzen, dieſen Scenen, in denen wie in der Todesverkündigung und dem Liebeszwiegeſpräch des Wälſungenpaars die Kunſt der dramatiſchen Entwicklung mit den Mitteln des Muſikdramas die glänzendſten Siege feiert, ſtehen Sätze vorwiegend muſikaliſchen Charakters wie der Ritt der Walküren zu Beginn des dritten Aktes gegenüber: ein Prachtſtück voll hünenhafter Stärke und Größe, in der Einfachheit ſeiner Struktur an ein cyklopiſches Bauwerk erinnernd. Wenn das Thema der Walküren in den Blechbläſern daherfährt, umtrillert von den Geigen, der jauchzende Walkürenruf ertönt, mit dem uns Brünnhilde ſchon am Anfang des zweiten Aktes grüßte, die Roſſe wiehern, die mutigen Mädchen lachen, dann ſchwindet der letzte Gedanke an die alte bläßliche, falſche Opernkonvenienz: hier iſt Natur, Geſundheit und Wahrheit.

Und dazu Brünnhildens eigenes, angstvoll hetzendes Rittmotiv. Es sind nur einige Beispiele von vielen, die uns Wagners enge Fühlung mit dem Elementaren dartun. Schlägt doch auch am Schluß der „Walküre" im Orchester ein ganzes Flammenmeer über uns zusammen, das stärker glüht und kocht und wogt als alle knisternden Funken und rot beleuchteten Dämpfe auf dem Theater.

Diese nahe Berührung mit der Natur, deren Herzschlag der Meister wie kein anderer belauscht hat, war es auch, die dem „Siegfried" in Bayreuth seinen überraschenden, fast ohne Widerspruch gebliebenen Erfolg sicherte. Man sah gerade diesem „Tag" des Bühnenfestspiels damals nicht ohne Sorge entgegen und fürchtete, die beispiellos einfache, episch geartete Handlung werde für den größten Teil der Hörer nicht Kraft genug besitzen: und gerade hier brach ein allgemeiner Beifall aus, weil ein Unerwartetes geschah und die bloße liebevolle Hingabe an die Natur sich stärker erwies als das fehlende dramatische Interesse. Es hat sich nun zwar herausgestellt, daß diese ungewöhnliche Wirkung dem „Siegfried" außerhalb Bayreuths nicht in demselben Maße getreu geblieben ist, vielleicht weil der Gegendruck des ungünstigen Vorurteils fehlte und das eigentliche Drama in einem städtischen oder Hoftheater seine Rechte nachdrücklicher als auf dem Bayreuther Hügel fordert, dessen Kunst sich von den üblichen Bedingungen des Theaterbesuchs und Theatergenusses loslöst — was ihm aber auch jetzt noch die Herzen gewinnt und für alle Zeit gewinnen wird, das ist und bleibt das Elementare in ihm: das Geheimnis des „Waldwebens", der süße Vogelgesang, die sonnige, lichte Natur des Heldenknaben, und selbst das Zischen und Brodeln, Pfeifen und Schnauben, Knistern und Hämmern in den Vorgängen des Schmelzgusses und des Schwertschmiedens. Es gibt kaum eine Regung des natürlichen Lebens, für die Wagner nicht den richtigen Ausdruck fände.

Denn was vermöchte „Siegfried" als musikalisches Drama? Sieglinde ist in Kindesnöten gestorben und hat den Wälsungensproß dem Nibelungen Mime, Alberichs Bruder, zugleich mit dem zerschlagenen Notung zu Schutz und Pflege übergeben. Als „zullendes

Kind" zieht Mime den kleinen Siegfried auf: nicht aus gutem Herzen und umsonst; der Kluge weiß vielmehr, daß sein Pflegling der einzige ist, der mit dem neugeschmiedeten Wotansschwert den Drachen Fafner erlegen und den Ring zurückgewinnen kann. Und diese Großtat soll der Jüngling für ihn, für Mime vollbringen. Aber wer schmiedet Nothung neu? „Nur wer das Fürchten nie erfuhr", so hat den erschrockenen Nibelungen der Wanderer (Wotan) belehrt — und auch dieser Seltene ist Siegfried. Weil aber Mimes in einer sogenannten „Wissenswette" dem Wanderer verfallenes Haupt eben dem gehören soll, der das Fürchten nicht kennt, hat Mime doppelten Grund, den Drachentöter, nachdem die Tat getan, aus dem Wege zu räumen. Sein Plan mißlingt jedoch, und es kommt, wie der Wanderer geweissagt. Siegfried schmiedet das Schwert, erschlägt den Wurm, gewinnt den Ring, tötet den arglistigen Zwerg, dessen Gedanken ihm der Tropfen Drachenblutes verrät, der ihm die Zunge genetzt, und findet den Weg zur schlafenden Brünnhilde, nachdem er den Speer des Wanderers, der ihm die Straße vertritt, zerschlagen. Er erweckt die Walküre, sie grüßt in ihm den geahnten Helden, und nach den ersten Stürmen der Leidenschaft umschlingt die beiden großen und reinen Gotterzeugten ein heiliges Liebesband, das sich in Töne umsetzt, die auf ihrem Höhepunkt eine fast volkstümliche, volksliedartige Einfachheit annehmen, die wenn auch nicht in der Melodik, doch in ihrem Typus an die gleichmäßig fortschreitende, ebenso schmucklos einfache Weise des „Liedes an die Freude" im letzten Satz der neunten Symphonie erinnert. Wie Beethovens und Schillers Hymnus „Freude schöner Götterfunken" bestimmt ist, der großen Weltenharmonie und Weltenliebe überschäumenden Ausdruck zu geben, so steigert sich auch Siegfrieds und Brünnhildens Zwiegesang zu einem weltumschlingenden Dithyrambus: in diesem Paare ruht das Heil der Welt, ein herrlicheres hat die Sonne nie gesehen.

Was sich dieser episch reizvollen, aber ungemein simplen Handlung, der es an jeder dramatischen Erregung fehlt, zur Verlängerung und Verschleppung in den Weg stellt, bringt zwar „Retardationen" genug, aber keine, die unsere Teilnahme steigern könnte. Und wieder

ist der unglückliche Wotan der Schlepper, den man auf den Blocksberg wünschen möchte. Es darf getrost zugegeben werden, daß er mit seinem Entschluß, zu wandern und in stiller Beschaulichkeit die Dinge kommen zu sehen, die er nicht wenden kann und darf, die Würde gewonnen, die ihm bis dahin so völlig fehlte. Das einzige, was er vollbringt, die Erweckung des Drachen aus seinem trägen Schlaf und seine Warnung an ihn, den Ring zu hüten, streitet sogar *gegen* den Helden, der ihm und der Welt das Heil bringen soll, nicht *für* ihn. Er sieht ein, daß er nichts nützen kann, und der Götter Ende, das ihn so schmerzlich bekümmerte, *will* er jetzt. Hat er dereinst Hagen „in wütendem Ekel" als den Welterben gesegnet, so weist er jetzt dem „wonnigsten Wälsung", Siegfried, seinem Enkel, sein Erbe an. Er weiß, er wird das Riesenwerk vollbringen und mit dem Ring die Weltherrschaft gewinnen, aber ihm, dem „ewig Jungen" will der Gott in Wonne weichen. Warum? Vielleicht, weil er die Hoffnung hegt, Siegfried werde mit seinem Großvater nicht allzu übel umspringen und den verhängnisvollen Ring den Rheintöchtern zurückgeben. Ja, als dieser von Siegfried zu Brünnhilden gelangt ist, die ihn als ein teures Liebespfand hütet, baut er seine Hoffnung, wie wir in der „Götterdämmerung" von der Walküre Waltraute erfahren, auf diese, und sein halbträumendes Wort:

„Des tiefen Rheines Töchtern
Gäbe den Ring sie zurück,
Von des Fluches Last
Erlöst wär' Gott und Welt" —

verrät deutlich genug, was er hofft: eine Hoffnung, mit der dann freilich der schwere Ernst seiner Vorbereitung auf das Ende nicht recht harmoniert. Sei dem aber, wie ihm wolle: es ist schon immer etwas Großes, diese stoische Fassung, dieser edle Wille, dem Besseren zu weichen, und mischt sich dieser wie in seiner Begegnung mit Siegfried (der einzigen) mit einem gewissen Humor und väterlicher Bonhommie, dann gewinnt sein Charakterbild sogar einige wohltuende individuelle Züge, die ihm vordem vollständig fehlten. Es ist leider nur niemals zu vergessen, daß die bare und bloße Resignation

der Gegenpol des Dramatischen ist.. Ich verlange von dem Helden keine heroische Tatkraft, wie ich keine tragische Schuld nach dem Schulbegriff von ihm verlange, und neben Macbeth, Othello, Richard dem Dritten, Karl Moor, Fiesco und Wallenstein gestehe ich auch der Jungfrau von Orléans, Hamlet, Heinrich dem Sechsten, Clavigo das Recht auf den Platz der dramatischen Hauptperson unbedenklich zu. Nur eins darf nicht fehlen: der Wille zur Tat, und immer müssen doch auf den tragischen Helden, der im Mittelpunkt der Ereignisse steht, alle Radien der Handlung zusammenlaufen. Das fehlt bei Wotan ganz und gar, er ist weder Spiel noch Widerspiel, seine Interessen modern irgendwo in einem Winkel, in dem er mit seinen Göttern sitzt und schließlich in Flammen aufgeht. Es ist ein dämmeriger Winkel, der ganz abseits von dem dramatischen Treiben liegt und den kennen zu lernen wir kein Begehren haben. Es genügt uns, daß wir Zeugen seiner Verbrennung werden, und wir empfinden dabei eine ähnliche Genugtuung, als wenn wir altes Gerümpel, infiziertes Holz und Trödelkram, Urväter Hausrat, der seit undenklichen Zeiten in der Rumpelkammer aufgespeichert lag, in Feuer aufgehen sehen.

Wie großartig könnte zum Beispiel sein Zusammentreffen mit dem mutigen Enkel sein, wenn er ihm im Ernst in den Weg treten wollte und nun einsehen müßte, daß dieser lachende Knabe, der seiner eigenen Hoheit so völlig unkundig ist, seine Macht, die Macht des göttlichen Ahnen, mit einem kecken Hieb zertrümmert. Wie könnten sich Stolz und Weh, Freude und Verzweiflung chaotisch mischen, welch ein Kampf der Leidenschaften wäre hier möglich, und wie dürfte der Streit schließlich immer noch mit der Resignation enden, mit der er hier bereits beginnt und die ihn von Anfang an lahm legt. Wotan, der sich anfangs über Siegfrieds biderbe Antworten ergötzt, gerät zwar gegen das Ende des Gespräches plötzlich in Zorn und scheint dem Ungestümen den Weg wirklich verlegen zu wollen — aber dieser Widerstand rührt uns nicht im mindesten, da wir seine wahre Gesinnung aus der vorangegangenen, musikalisch tiefernsten und bedeutenden, überaus großartigen Scene mit der Erda bereits

kennen und wissen, daß er sich mit Siegfrieds Entschluß, die Waberlohe zu durchbrechen, in völliger Übereinstimmung befindet. Das ist es, was dem Auftritt jede dramatische Anspannung raubt. Die Personen diskutieren um nichts, der Streit ist nur scheinbar, und darum wirkt selbst der Höhepunkt, da Siegfried den Speer des Gottes zerhaut, nicht im geringsten. Hier rächen sich eben unumstößliche Gesetze, die nicht aus einem beliebigen Katechismus der Dramaturgie entnommen sind, sondern die von alters her bei der dramatischen und theatralischen Dichtung aller Zeiten und Völker ihre Geltung haben, die sie niemals verlieren können.

Zu diesen immer gültigen Gesetzen gehört auch das selbstverständliche der Ökonomie. Jedes dramatische Motiv soll den ihm gebührenden Raum und das erforderliche Gewicht erhalten, Nebensächliches nicht der Hauptsache gleichwertig behandelt und vor allen Dingen nichts ohne Not wiederholt werden. In dieser letzten Beziehung steht es nun aber mit dem „Ring des Nibelungen" so seltsam, daß man bisweilen auf den Gedanken gerät, solche Wiederholungen längst bekannter Dinge seien nur darum vorgenommen und stehengeblieben, damit im Notfall jeder der einzelnen Teile des großen Werkes für sich Bestand habe und losgelöst von den übrigen aufgeführt werden könne. Denn wozu sonst dies Zusammenfassen alles dessen, was sich in den voraufgegangenen Teilen begeben: Wotans Erzählung von dem Ringraub in der „Walküre", Fasners Meldung von Fasolts Ende im „Siegfried", Wotans und Erdas Gespräch, die Rekapitulation der Welt- und Göttergeschichte durch die Nornen in der „Götterdämmerung", Alberichs und Hagens nächtliches Geraune und die lange schöne Erzählung, die Siegfried den jagenden Recken von seinem Leben zum besten gibt? Musikalisch sind diese Sätze fast alle herrlich — dramatisch sind sie samt und sonders nicht zu halten, und mit Wagners eigenen, oft erörterten schlagenden Grundsätzen stehen sie in schreiendem Widerspruch. Überflüssiger Erzählungswust zur (überflüssigen!) „äußerlichen Erklärung des Vorganges" — einen schlimmeren Vorwurf kann man einem Musikdrama schwerlich machen. Das schlimmste Beispiel von allen ist aber

jene seltsame „Wissenswette“ mit Mimes sonderbarerweise für verfänglich geltenden Fragen nach den drei Geschlechtern „in der Erde Nabelneſt“, auf der Erde Rücken und auf den wolkigen Höhen. Was soll dies seltsame Examen und was sollen des Wanderers Gegenfragen — was sollen sie dramatisch? Daß man auch in ihnen wieder einen Born mystischer Weisheit gefunden, weiß ich wohl — aber was geht das uns an, die wir im Theater sitzen und durch den Vorgang selbst wissend werden wollen? Es ist nichts als dunkler Wortkram, der theatralisch nur den sehr zweifelhaften Wert hat, in die Scenen zwischen Siegfried und Mime Abwechselung zu bringen: die Abwechselung der Langenweile!

Weg mit diesem Schemen, damit man sich des lebendigen Kontrastes desto lebhafter freue! Wie hatte man für den Mime gefürchtet, und wie staunenswert hat sich dieser Zwerg bewährt! Ein geniales Meisterstück, in dem das Ekelhafte mit dem Komischen so überraschend gut vereint ist, daß es von diesem völlig absorbiert wird. „Das eklige Nicken und Augenzwicken“, diese ganze groteske Mischung von Dummheit, Bosheit und Häßlichkeit ist mit einer so fabelhaften Sicherheit in eins verarbeitet und mit lebendigem Odem beseelt, daß uns an der Partie, trotzdem sie die ausgedehnteste des Werkes ist, nichts zu lang erscheint. Und welch ein Messerkampf kleinster, roheſter Leidenschaften ist Mimes wütender, keifender Streit vor der Neidhöhle mit dem wilderen Bruder! Zwar der Drache ist künstlerisch nicht unbedenklich, so humorvoll er charakterisiert und so schön der Satz ist, den der Sterbende, der sich im Tode alles Drachentums entkleidet, singt. Er war allerdings kaum zu vermeiden, denn die kritische Tat Siegfrieds des Wurmtöters und Ringeroberers forderte auch die Gegenwart des Ungeheuers, wenn der Held nicht wie die Walhallgötter in den Verdacht der Renommisterei gebracht werden sollte — aber, den Ausnahmefall zugegeben: die Kunst wandelt mit solchen Experimenten doch auf beängstigend trüber Fährte. Das Charakteristische steht hier mit dem Schönen in zu schneidendem Kontrast, und das musikalische Material ist für solche Illustrationen zu kostbar: es ist, als wollte man aus pariſchem

Marmor Giraffen, Kamele und Rhinocerosse bilden. Aber wie entzückt uns der jugendliche Held, der reckenhafte deutsche Knabe, der mit Bären und Drachen umspringt, als wären sie Kinderspielzeug, und der im Walde, ins Moos hingestreckt, den hellen Tag in traumseliger Dämmerung der Seele einatmet und sich ein Bild des Vaters und der Mutter zu schaffen versucht, die er nie gesehen! Wieviel Abbilder des Siegfried des „Nibelungenliedes" laufen durch unsere Literatur! Diese echten jungenhaften Germanen mit ihrer unschuldigen Seele, ihrer täppischen, bärenhaften Ungeleecktheit, ihrer Lust am Abenteuer und ihrer Scheu vor dem Weibe, ihrer Wildheit und ihren Tränen! Aber keiner kommt dem Siegfried Wagners gleich. Dieser Knabe hat in Wahrheit an der Quelle gesessen. Glaubhaft ist er von Anfang bis zu Ende mit seinem holden Sang „Es sangen die Vöglein so selig im Lenz", seinem frischen, kindergleichen Wanderliede „Aus dem Wald fort in die Welt ziehn", das in der „Götterdämmerung", wenn es die Fahrtenlust des zum Manne erblühten Helden zu schildern gibt, wieder anklingt, seinem Ruhen unter den Bäumen und dem trüben Gedanken:

Sterben die Menschenmütter
An ihren Söhnen
Alle dahin?
Traurig wäre das, traun!

Und wie anmutig ist er, wenn er den holden Weisen des Waldvogels lauscht. Wie drollig benimmt er sich, wenn er sein eigenes Motiv bläst und daran ein unmögliches Anhängsel, eine immer wieder angeschlagene, langgehaltene Note fügt, die das Motiv völlig verdirbt. Weniger Siegfried als der Komponist spricht aus den beiden Schwertliedern, die bei allem Reichtum der Wagnerschen Harmonik und Instrumentation doch stilistisch und in der melodischen Führung von Händelscher Großheit sind — besonders das Schmelzlied —, musikalisch aber wie charakteristisch bedeutend ist wieder alles, was dem Siegfried gehört, der die entschlafene Brünnhilde mit langem, inbrünstigem Kusse zu neuem Leben erweckt: sein Zagen, seine Verwirrung, seine helle Freude. Und wie sie nun erwacht, in

langgezogenen Accorden die Welt begrüßt, da reiht sich ein wonnevoller musikalischer Erguß an den andern: der jauchzende, des Glückes, das ihrer wartet, noch unbewußte Ausbruch: „O Heil der Mutter, die mich gebar", Brünnhildens Motiv der „Liebesentzückung", das von edelster Leidenschaft strahlt, und nach dem fast zu stürmischen Kampf die selige, tiefsten Frieden der Seele atmende Weise „Ewig war ich, ewig bin ich" und die Begrüßung Siegfrieds als des „Hortes der Welt". Endlich bricht dann die Liebe ihre Dämme, und dahin rasen die Fluten, fesselos, übermächtig und doch so groß und allgewaltig, als gälte es den Ruf „Seid umschlungen, Millionen". Das Individuelle ist in die Sphäre des Übersinnlichen gesteigert. Himmel und Erde berühren sich hier. Von ganz anderem Hintergrunde als Siegmund und Sieglinde heben sich diese Liebenden ab. Dort lachte „der Lenz in den Saal", in klarer Frühlingsnacht, der vom Vollmond durchschienene Wald war ihr Vertrauter — Siegfried und Brünnhilde aber stehen auf der Zinne der Welt, riesengleich entragen sie dem Firmament, das sich um sie wölbt, und ihnen zu Häupten strahlt blendend die Sonne.

Der Bund ist geschlossen, den die feindlichen Mächte in der „Götterdämmerung" grausam zu zerstören berufen sind. Der Schritt aus der idealen Höhe der Götter und Gottmenschen zu den konventionellen Tagesgrößen, zu dem eitlen Mann (Gunther) und der empfindsamen Schönen (Gutrune) ist nicht leicht getan, und anfangs empfinden wir unsere Versetzung von der Höhe des Walkürenfelsens an den Hof der Gibichungen wie eine capitis diminutio, aber die bewegte, an starken Konflikten reiche Handlung zieht uns bald in ihre Wirbel, und wenn ihre Hilfsmittel auch so anfechtbar wie möglich sind — ihre Ergebnisse erschüttern uns tief. Siegfried hat den Ring der Welt seinem Weibe als Liebespfand zurückgelassen, als er, der doch nicht müßig daheim rasten konnte, zu neuen Taten auszog, und mit dem Ringe wider sein Wissen den Erbfluch, der sich bald furchtbar erfüllt. Denn als er in seinem Kahne den Rhein hinabgleitet, verfällt er der List des Nibelungensohnes Hagen, der ihn in Gibichs Halle lädt. Arglos kommt der Held, den der finstere

Hagen an Gunthers Schweſter feſſeln möchte, damit jener durch ihn um Brünnhilde werbe, die ihm das rechte Weib für den ſtolzen Gunther zu ſein ſcheint. Damit dies aber geſchehen könne, hat er ihm einen wunderlichen Trank gebraut, der die eigentümliche Fähigkeit beſitzt, gerade das zu bewirken, was Hagen am Herzen liegt: Siegfried, nachdem er ihn getrunken, vergißt Brünnhilden und verliebt ſich in Gutrune! Denn dies allein iſt des Trankes Folge.

Ein ſonderbares Elixir! Ließe man es noch gelten, daß ſein Genuß das Blut für das erſte beſte Geſchöpf, das dem Trinker vor die Augen kommt, leidenſchaftlich entzünde (wie es das wunderbare Kraut im „Sommernachtstraum“ tut); daß es aber zugleich die Wirkung übt, das Gedächtnis zu trüben und bei einem Manne, der ſonſt ſeine geſunden Sinne hat, eine kleine Gehirnparzelle vollſtändig mit Nacht zu bedecken und die Erinnerung an ein einziges Faktum zu rauben, ein Faktum, das er doch nur dem Trankmiſcher zu Gefallen vergeſſen muß: das iſt ſo ungeheuerlich, daß ihm nichts an die Seite zu ſtellen iſt. Siegfried weiß alles, was vor und nachher liegt, nur das eine, wichtigſte, was ihm die ganze Seele füllt, muß er durch den Trank vergeſſen: ſeine Liebe zu Brünnhilde. Die Tatſache iſt zu wunderlich, als daß man ſie in ihrer Nacktheit hätte gelten laſſen können, ohne den Verſuch einer ſymboliſchen Deutung zu unternehmen, und wirklich hat man denn davon gefabelt, daß die Menſchennatur nach dem Wechſel verlangt und daß auch Siegfried, ſobald er ſich in die buntfarbigen Wellen des Lebens ſtürzt, dieſem Fluch der Veränderung verfällt. Wäre das richtig, dann hätte Gutrune nach ſeiner Entfernung von Brünnhilden Gewalt über ſein Herz und ſeine Sinne erlangt, und was in Wirklichkeit das Ergebnis eines längeren pſychologiſchen Prozeſſes ſein würde, ſtellte der Bühnendichter, ähnlich wie im „Fauſt“ (der Verjüngungstrank), dem „Sommernachtstraum“ (das Liebeskraut), „Triſtan und Iſolde“ (der Liebestrank) verkürzt und konzentriert durch das ſymboliſche Mittel dar. Man begreift nur ſelbſt in dieſem günſtigſten Falle nicht, wie die Verdrängung einer erſten Liebe durch die zweite zugleich die völlige Verlöſchung der Erinnerung an jene zur Folge

haben könne. Demetrius, Lysander, Helena und Hermia hören nicht auf, sich zu kennen, wenn auch ihre gegenseitige Zuneigung sich plötzlich so wunderlich verändert. Eben der Umstand aber, daß Siegfried von Brünnhilden nichts mehr als höchstens eine instinktive Empfindung des Weges, der zu ihr führt, behalten hat, während er doch von Mime, dem Lindwurm, dem Waldvöglein alles Kleinste zu erzählen weiß, beweist nur, daß dies plötzliche Vergessen nicht der Ausdruck für einen verständlichen seelischen Vorgang ist, sondern das Resultat einer Einwirkung von außen her, der in der vom Wunder losgelösten Realität des Lebens höchstens eine krankhafte Entartung des Gehirns entsprechen könnte: die sicherlich niemand bei dem Siegfried der „Götterdämmerung" suchen wird. Es bleibt also nichts als eine von ihm selbst unabhängige Lähmung seiner Freiheit durch den Zaubertrank. Aus dem edelsten Helden wird plötzlich eine Marionette — weil es dem Intriganten oder besser dem Dichter, der auf andere Weise nicht zum Ziele kommen kann, so beliebt. Wie ganz anders der Trank Tristans und Isoldens! Der nimmt nur das Siegel von den Lippen und entfacht die verborgenen Gluten zu heller Flamme. Isolde hat von Marke nie etwas wissen wollen und Tristan längst geliebt — Siegfried aber hat nie daran gedacht, Brünnhilde zu vergessen. Noch als er das Horn an die Lippen setzt, trinkt er ihr in treuestem Gedenken „den ersten Trunk zu treuer Minne" —, um dann plötzlich, nach dem ersten Zug, das Auge „mit schnell entbrannter Leidenschaft auf Gutrune zu heften". Es gibt darum auch keine größere Torheit, als von einer „tragischen Schuld" Siegfrieds zu reden, die seinen Untergang zur notwendigen Folge habe, und sich dabei wohl gar auf das „Nibelungenlied" zu berufen, das doch bei all seiner Schönheit mit unverstandenen Resten der Ursage arbeitet und von einem Trank, wie dieser ist, nichts weiß. Siegfried hätte Brünnhilden über Gutrune vergessen und der Trank immerhin die neue Leidenschaft zum Ausbruch bringen mögen — dann aber hätte sich diese Abwendung in seinem eigenen Gemüt vorbereiten und anders als durch das unsinnige völlige Vergessen Brünnhildens zum Ausdruck gelangen

müssen. Wie die Wirkung des Trankes sich in der „Götterdämmerung“ darstellt, ist sie ebenso absurd wie verletzend.

In der Tat beruht denn auch alles weitere nicht etwa darauf, daß Siegfried eine Schuld an seinem Weibe begangen, sondern vielmehr darauf, daß er unschuldig, durch den Mechanismus einer Intrige in das plumpe Netz gelockt wird, das ihn das Leben kostet. Seine Unfreiheit macht den für die unglückliche Brünnhilde so entsetzlichen Auftritt, da er ihr in Gunthers Gestalt den Ring raubt, für den Zuschauer so unerträglich. Als das arme zertretene Weib an dem Gibichungenhofe den Ring an seiner Hand erblickt, an der Hand des geliebten Mannes, der sie nicht mehr kennt, da ist er vollkommen arglos. Zwar macht ihn der Trank schließlich auch noch für die letzte Gewinnung des Ringes schwachsinnig, und er erinnert sich nur, daß er ihn als Siegesbeute nach Fafners Erlegung aus der Neidhöhle davongetragen, aber eben sein Versuch, sich zu erinnern, beweist seinen guten Glauben und seine Schuldlosigkeit, und den weiteren Vorgang von Brünnhildens Bezwingung erzählt er einfach und wahrheitsgetreu. Er vermutet sogar ganz rationalistisch, der Tarnhelm werde ihn nur halb gedeckt haben, da ihm Brünnhildens Beschuldigung andernfalls unerklärlich scheint, und nur beiläufig spricht er von eines „Unholds arger List“, die diese Verwirrung erregt. Nachdrücklicher tut das die Walküre. Sie ahnt das Walten einer Macht, auf die kein Reim taugt. Da aber der Schein so deutlich für Siegfrieds Treulosigkeit und Verrat spricht, kennt sie im gerechten Grimm nur eine Sühnung für ihre gekränkte Ehre: Siegfried falle, und damit verbündet sie sich selbst mit dem nächtlichen Dämon, der den Trug gesponnen. Freilich: welche Runen reichten zur Aufdeckung des Geheimnisses eines so widerwärtigen Trankes aus!

Wo ist nun mein Wissen
Gegen dieses Wirrsal?

Sie muß glauben, daß Gutrune der Zauber heißt, der ihr „den Gatten entzückt“.

Und roh wie die Anknüpfung ist die Lösung der Intrige im dritten Aufzug. Als Siegfried im Wald den Jagdgenossen in heiterer Laune zur Zerstreuung Mären aus seinen jungen Tagen singt, da mischt ihm, gerade als er an die Stelle kommen soll, wo das Waldvöglein ihm von dem herrlichsten Weibe flötet, das auf hohem Felsen schläft, Hagen den Gegentrank,

Die Erinnerung hell ihm zu wecken,
Daß Fernes nicht ihm entfalle —,

und siehe da, der Saft des neuen Krautes gibt ihm plötzlich das entschwundene Bild zurück, in naiver Schwärmerei, vollkommen arglos und nunmehr ganz der alte Siegfried, gedenkt er der wunderbaren Heldenfrau, seiner Brünnhilde — und Hagens Speer sitzt ihm im Nacken. Natürlich, sein Tod wäre unmöglich gewesen, wenn er nicht durch sein gerade zur rechten Zeit durch das Zaubermittel provoziertes Geständnis den Mordspeer auf sich gelenkt hätte. Keine symbolische Deutung verfängt hier. Siegfried ist nichts weiter als die Drahtpuppe in Hagens Hand, und wären auf diese Weise Konflikte zu schaffen, dann könnte man bald eine eigene Spezies von Trank- und Flaschentragödien erleben. Die Rheintöchter haben ganz recht: „gebunden und blind" ist der Held, der der freieste von allen hätte sein müssen, gebunden und blind, weil ein schwarzgalliger Intrigant, dem der Dichter falsche Karten in die Hand gibt, leichtes Spiel über ihn erlangt.

Eide schwur er —
Und achtet sie nicht,
Runen weiß er —
Und rät sie nicht;
Ein hehrstes Gut
Ward ihm gegönnt —
Daß er's verworfen,
Weiß er nicht.

Und Brünnhilde, die durch die Wassernixen wissend geworden ist, sieht in ihm in ihren letzten mächtigen Worten auch nichts weiter

als das schuldlose Opfer der höllischen List. Jetzt erkennt sie, daß er, der ihren Namen auf den Lippen seine große Seele ausgehaucht, sie niemals verraten hat.

Wie die Sonne lauter
Strahlt mir sein Licht:
Der Reinste war er,
Der mich verriet!
Die Gattin trügend,
Treu dem Freunde,
Von der eignen Trauten,
Einzig ihm teuer,
Schied er sich durch sein Schwert.
Echter als er
Schwur keiner Eide,
Treuer als er
Hielt keiner Verträge;
Lautrer als er
Liebte kein andrer:
Und doch alle Eide,
Alle Verträge,
Die treueste Liebe —
Trog keiner wie er —

weil es dem trankmischenden Dichter so gefallen hat. Wie kann man bei solchen Worten dem Trank eine symbolische Deutung, dem Helden eine wirkliche Verschuldung, einen gemeinen Verrat an seinem göttlich erzeugten Weibe zuschreiben wollen? Was wäre dann auch Brünnhildens Entschluß, den Toten zu umschlingen,

Umschlossen von ihm,
In mächtigster Minne
Vermählt zu sein

und ihm in das feurige Grab zu folgen? Wie vermöchte sie es? Nein, nicht mit dem untreuen, flatterhaften Gemahl — mit dem hehrsten Helden der Welt, der, wie alles Lichte, dem irdischen Fluch verfallen ist, sucht sie die ewige Ruhe und die Erlösung der Welt. Und den Ring, den sie einst nicht lassen wollte, weil er ihr ein Pfand von Siegfrieds Liebe war, gibt sie mit ihrem Ende dem Wasser und

seinen reinen, schuldlosen Kindern zurück. Denn dies ist (mit den Worten, die Wagner später gestrichen, weil er sie durch die Musik schon genügend ausgedrückt fand) ihres Wissens heiligster Hort:

Nicht Gut, nicht Gold
Noch göttliche Pracht,
Nicht Haus, nicht Hof
Noch herrischer Prunk,
Nicht trüber Verträge
Trügender Bund,
Nicht heuchelnder Sitte
Hartes Gesetz:
Selig in Lust und Leid
Läßt die Liebe nur sein.

Alberich fluchte der Liebe; sie, voll ihres großen Evangeliums, entsagt dem Ringe. Hätte sie gewußt, daß sein Besitz den Untergang ihres Heldengemahls kosten würde — schon auf Waltrautens Mahnung hätte sie ihn dem Rhein zurückgegeben. Durch ihr Leid wird sie wissend und büßt ihren Wahn. Ihr Opfer aber hebt sie aus den trüben Niederungen des Egoismus in das Reich der Ideale. Mit der Glut, die das Paar verzehrt, gehen auch die Scheite der Weltesche, die Wotan um die Walhall geschichtet, in Flammen auf, das Ende dämmert den Göttern — aber die Liebe schwebt als Erlösungsstern über dem Rauch und der Wogenflut: das einzige künftige Heil der Welten.

Es ist nicht genug zu beklagen, daß die tragischen Erschütterungen in der „Götterdämmerung" durch so unwürdige Mittel herbeigeführt werden, aber der Gewalt der Scene am Hof der Gibichungen, die Brünnhildens schreckliches Los und Siegfrieds Tod besiegelt, wie dem Ende des Helden widerstehe wer kann. Es ist eine schneidende Schärfe des Konflikts dort, eine Zartheit und Tiefe der Empfindung hier, die nicht überboten werden kann. Und auch Brünnhildens Abschied vom Leben wirkt, von einer Meisterin des Gesanges wie der frühverstorbenen Reicher-Kindermann gesungen, der die erste Bayreuther Brünnhilde, Frau Materna, nicht das Wasser reichen durfte, mit der Macht und Feierlichkeit eines

Weltgeschickes. Der motivische Reichtum und die Kunst seiner Verarbeitung ist wieder gleich bewunderungswürdig, zu dem Grundstock der älteren treten neue Motive der Brünnhilde, Hagens, der Gutrune, der Gibichungen, und wahrhaft imposant zieht die glänzende Schau alles dessen, was Siegfrieds Geschicke knüpfte, wob und zerschnitt, noch einmal in dem wundervollen Trauermarsche vorüber, unter dessen Klängen die Mannen die Leiche des Erschlagenen zur Heimstätte tragen: Siegmund und Sieglinde werden uns lebendig, ihre Liebe, die Gewinnung des Schwertes, Siegfrieds Jugend, sein strahlendes Heldentum, das Thema, mit dem er wie ein Eroberer in die Welt hinauszog, und das ihm nun, in das Trauergewand der Molltonart gekleidet, die letzte Pforte aufschließt.

Das eben führt uns auch die „Götterdämmerung" wieder so überzeugend zu Gemüte, daß Wagners musikalisches Genie seinem dramatischen zum mindesten die Wage hält. Wo dieses versagt, tritt jenes helfend und rettend ein, und oft erringt es seine Siege lediglich durch sich allein. Dramatisch ist z. B. die Scene der Nornen vollkommen entbehrlich, und theatralisch leidet sie (wie später ausgeführt werden wird) an einem großen Übelstande, aber stilistisch gehört sie zu dem Bedeutendsten, was Wagner geschrieben. Riesenhaft heben sich die grauen Weiber von dem Nachthimmel ab, und mächtig, wie ihre Phantasiegestalten über den Erdball schreiten, wuchtet es durch das Orchester, um in Nacht und Dunkel unheimlich zu verschweben. Und welch ein entzückendes Tongebilde ist das sonnenhelle Seitenstück zu dem finsteren Nornenorakel: das Lied, womit die Rheintöchter das Licht begrüßen! Der musikalische Trieb hat den Meister sogar über die Marsch- und Liedform hinaus zu den spezifisch musikalischen Formen des Chors und des Ensemblegesanges geführt und damit seine Rechte im Musikdrama energisch geltend gemacht. Weder Hagens Gespräch mit den Gibichsmannen noch das regelrechte Terzett, mit dem Gunther, Hagen und Brünnhilde Siegfrieds Tod beschließen, das ich hierbei im Auge habe, unterscheiden sich prinzipiell von den übrigen Vorgängen im „Ring

des Nibelungen", als daß die Behauptung, an diesen beiden Stellen und einzig an diesen sei die Ensembleform durch die Situation geboten worden, irgendwelche Berechtigung hätte. Genau genommen sind es Inkonsequenzen und Brüche in Wagners „System". Aber das Bewußte spielt eben dem Unbewußten oft einen schlimmen Streich. Sein genial-künstlerischer Instinkt würde Wagner nie zur Preisgebung des Gesangsensembles haben führen können, und daß er allen „Prinzipien" zum Trotz doch halb wider Willen (wie im Quintett der „Meistersinger") immer wieder darauf zurückgriff, beweist nur, wie lebhaft seine innere Stimme es forderte. Nur das Denken hat ihn auf diesen Irrweg verlockt, der, konsequent verfolgt, anstatt zu einem idealen Ziele zum krassesten Materialismus führen müßte. Hätte die Kunst wirklich die Aufgabe, das wirkliche Leben, wie es sich äußerlich darstellt, wiederzuspiegeln, wenn auch in gesteigerten Ausdrucksformen, dann dürfte es selbstredend im Drama keinen Vers geben, und eine Oper oder ein Musikdrama wäre von vornherein ein Unding. Die Kunst hat es aber nicht entfernt allein mit der gebrechlichen und dürftigen Form zu tun, deren sich die menschliche Seele, um sich zu äußern, bedient: die Sprache ist nur ein Versuch, die Menschen einander nahezubringen, ein Versuch, den der Dichter zur Erfüllung bringt. Er sieht den Geschöpfen ins Herz und leiht auch dem Empfinden, das unausgesprochen im innersten Grunde haften blieb, Worte. Ist aber der Dichter insofern an das Gesetz der Wirklichkeit gebunden, als er im Drama zur Zeit immer nur die Empfindungen eines einzigen Menschen reden lassen darf (kurze Ausrufe einer Menge abgerechnet, bei denen es auf das einzelne Wort weniger ankommt), wenn er das Theater nicht zur „Judenschule" machen will, so hat der Musiker die wundervolle Fähigkeit, gleichzeitig mehrere Herzen zu enthüllen — und darin liegt ein Vorzug, so groß und einzig, so recht eigentlich die ganze Ausdrucksfähigkeit der Musik kennzeichnend, daß der, der ihn zu opfern die Torheit besäße, damit auch seiner Kunst den Scheidebrief gäbe. Man vergegenwärtige sich einmal das Quartett des „Don Juan": „Flieh des Heuchlers glattes Wort", das erste Finale

und die Kerkerscene des „Fidelio“ und beharre dann noch auf dieser naturalistischen Schrulle. Es kommt also gar nicht darauf an, daß die Menschen im gewöhnlichen Leben ja auch nicht mehrstimmig singen — das wäre allerdings ein Ausspruch von phänomenaler Wahrheit; aber man singt in der Regel auch nicht allein und man denkt nicht daran, sich singend eine Droschke oder eine Flasche Rheinwein zu bestellen.

Es ist, wenn wir das gewaltige Ganze nun vom Ende der Götter bis auf den ersten Orgelpunkt in Es-Dur, der das „Rheingold“ einleitet, rücküberschauen, der Eindruck dieser: Auf dramatisch schwachem Grund ist ein Riesenbau getürmt, der architektonisch anfechtbar und durch die schlechte Beschaffenheit des Fundaments zerrissen und zerklüftet ist, so daß seine Lücken, seine Risse und Spalten nur notdürftig verdeckt werden konnten. Ein großer symbolischer Gedanke durchdringt ihn, aber dieser setzt sich in ein nicht immer verständliches Detail um, und von der Durchsichtigkeit und leichten Verständlichkeit des Mythos ist in ihm nichts zu spüren. Viel zu reich an Aufklärungen und Erzählungen, die dem Wesen des Musikdramas zuwiderlaufen, ist es als Ganzes viel mehr episch als dramatisch geartet und seine Ökonomie ist schlecht. Aber — und dies Aber besiegt alle Bedenken glänzend — was sich an dramatischen Konflikten, Situationen und ganzen Scenenreihen in ihm findet, ist in der Anlage und Ausführung von bewunderungswürdiger Größe, die Anempfindung für das Elementare und die Fähigkeit, es in Töne umzusetzen, ganz einzig und unerreicht und die Charakteristik stets dann auf gleicher Höhe, wenn sie sich in elementaren Kräften und elementarer Leidenschaft von allen Stärkegraden und Schattierungen äußert. Das Mittel des poetischen Ausdrucks, der Stabreim, den der Dichter wählte, um einen Widerspruch des Urstoffs mit der modernen Sprachform zu vermeiden, schwankt zwischen genialen Neubildungen meist lautmalender Art und gesuchten Verzerrungen und Manieriertheiten, die, wie unsere älteren Kostümdichter, die sich in mittelalterlicher Maskerade ergehen, dartun, fast unausbleiblich sind, sobald der Versuch unternommen wird, sich in die Ausdrucksweise einer entschwundenen

Zeit künstlich zu versetzen. Von prinzipieller Bedeutung ist seine Wahl und Anwendung nicht, und die Behauptung des dunklen Rohl, daß Wagner mit dem Stabreim „die innere Wahrheit und die auf natürlicher Potenz beruhende Würde und Anmut unseres Idioms und ihres eingeborenen dichterischen Darstellungsmittels“ wiedergefunden habe, ist eine unsinnige Phrase. Denjenigen aber, die sich an der Lektüre der Dichtung stoßen, ist immer wieder in das Gedächtnis zurückzurufen, daß diese Worte für die musikalische Rezitation bestimmt sind und daß sie in ihr zum allergrößten Teil eine Flüssigkeit und Natürlichkeit erhalten, von der man ohne den Ton keine Ahnung hat. Der musikalische Stil der ganzen Schöpfung ist kein einheitlicher und konnte es nicht sein, da seine Komposition durch lange Zeitläufte getrennt war. Zwar die „Götterdämmerung“, die Wagner anfänglich allein gestalten zu können dachte, ist unter dem älteren Titel „Siegfrieds Tod“ zuerst *gedichtet* — das „Rheingold“ aber wurde zuerst in Musik gesetzt, dann die „Walküre“ und — bis 1857 — die beiden ersten Akte des „Siegfried“, denen nach zwölfjähriger Pause die Komposition des dritten Aktes und der Götterdämmerung folgte. Dieser Entwicklung gemäß findet sich in den älteren Werken eine blühendere Jugendlichkeit und Fülle der Motive bei einfacherer Formbehandlung, während die Polyphonie, im Bunde mit dem Prinzip der Leitmotive, die von einem Teil in den anderen hinübergenommen wurden, zunehmend fortschritt, bis sie in der „Götterdämmerung“ mit der symphonischen Durchbildung des Orchesters ihren Höhepunkt erreichte und eine Summe geistiger Arbeit enthüllte, die allein schon der Bewunderung wert wäre, auch wenn die musikalischen Schätze, die dem Meister unergrübelt, ungewollt, wie Freias goldene Äpfel in den Schoß gefallen sind, weniger reich und kostbar wären, als sie es in der Tat sind. Gewisse Sätze, die dem Wesen des Musikdramatischen am auffälligsten zuwiderlaufen, werden, sofern es möglich ist, der Zeit zum Raube fallen und aus dem Ganzen ausgeschieden werden oder, wenn dies untunlich ist, zu jeder Zeit und bei jeder Stil- und Geschmacksrichtung bedenklich bleiben — während andere kraft ihrer genialen

Herrscherrechte die Bewunderung aller Eingeweihten je mehr und mehr erringen und zu allen Zeiten behalten werden.

Die Wirkung, die der „Ring des Nibelungen" auf das gesamte deutsche Theaterwesen übte, zeigte sich denn, nachdem die ersten Stürme im Jahre 1876 verrauscht waren, bald in allerauffälligster Weise. Daß das Werk nicht auf Bayreuth angewiesen blieb, war ein Glück. Es ist wohl gut, daß die Kunst irgendwo ein Allerheiligstes und eine Zufluchtsstätte habe, wohin sie sich aus dem Lärm der Woche retten kann, um an den Hörnern des Altars zu erstarken, aber es ist nicht immer möglich, künstlerische Feste zu veranstalten, die zu besuchen nur einer kleinen Schar Auserwählter beschieden ist, und wer irgend an die menschenerlösende Macht der Kunst glaubt, der wird auch wünschen müssen, daß sie wie der Geist der Gottheit „weder auf diesem Berge noch in Jerusalem", sondern überall, wo Menschen sind, verehrt werde, „in der Wahrheit", in der zwingenden Wahrheit ihrer Offenbarungen, die keines besonderen Glorienscheins bedürfen, sondern überall für sich und zu Herzen sprechen. Und so ist es denn auch geschehen. München, Wien, Hamburg, Leipzig, alle größten, großen und mittleren Bühnen unternahmen es nach und nach, den „Ring des Nibelungen" aufzuführen, und da der Berg nicht immer zu Mohammet kommen kann, kam Mohammet zum Berge und Herr Angelo Neumann bereiste mit seinem „Richard Wagner-Theater" die Welt. Poetisch, musikalisch, theatralisch, scenisch, dekorativ — nach jeder Richtung streute das Werk seinen Samen, überall drückte es seine Spuren ein, zu zahlreichen Fragen regte es an, die bald zu seinen Gunsten, bald zu seinen Ungunsten entschieden wurden, und nicht am wenigsten wurden die Regisseure, die ungefähr gleichzeitig durch die „Meininger" die fruchtbarsten Anregungen empfangen hatten, durch seine Neuerungen aufgerüttelt und mitgezogen. Widerspruch erfuhr der „Ring des Nibelungen" auch von ihrer Seite zwar genug; schließlich aber ahmten sie nach, was sie in Bayreuth gesehen hatten. Und doch würde eine „gesinnungstüchtige Opposition" vielfach heilsamer gewesen sein. Denn zu bessern gab es, wie einige Beispiele zeigen werden, immer noch genug.

Bekanntlich beginnt das Rheingold mit einer Scene, die auf dem Grunde des Rheins spielt und die sich in der genaueren Bühnenanweisung Wagners folgendermaßen ausnimmt:

„Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von links nach rechts strömt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluten in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Mannshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so daß er nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsternis tiefere Schlüfte annehmen läßt. — Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter".

Man hat Wagner diese Regieanweisung vielfach aufgemutzt und daran den oftgehörten Vorwurf geknüpft, er träte mit unerhörten Ansprüchen an den scenischen Apparat auf und verlange von der Bühnentechnik schwierige und kostspielige Dinge, die — das ist der laute oder verschwiegene Schluß solcher Beweisführungen — dem künstlerischen Wert seiner Schöpfungen nicht entsprächen. Was den Aufwand, die Kostspieligkeit und die Massenhaftigkeit scenischer Effekte betrifft, so ist dieser Vorwurf eine plumpe und leicht widerlegliche Unwahrheit, denn im allgemeinen finden sich bei Richard Wagner wohl scenisch ungewohnte, seltene und darum überraschende Dinge, aber nichts, was nicht durch die alten Berliner Zauberballette von „Flick und Flock" und „Fantasca" bis zu „Amor" und „Excelsior" und die ältesten Zauberopern und Verwandlungskomödien, wie Martins „Baum der Diana", Raimunds „Verschwender", Kauers „Donauweibchen", Wenzel Müllers „Teufelsmühle am Wienerberge" hundertfach überboten wäre. Und welcher Apparat der Wagnerschen Opern kommt dem überreichen der „Zauberflöte" und

des „Oberon“ gleich, seit wann wären die Wandeldekorationen etwas Neues? Nicht darin liegt also die Neuheit und das Unerhörte der Wagnerschen Scenerie, sondern in ihrem innigen Zusammengehen mit Wort, Gesang, Orchester und dramatischer Aktion — und über seine Bedeutung in dieser Beziehung ist noch ein Wort zu sagen. Nicht darum also wäre die Einleitung des „Rheingold“ eine Verirrung — und doch hat Wagner, der vortreffliche Regisseur, sich bis zu einem nachweisbaren Grade mit ihr verrechnet. Hätte er nur dem, was er mit dem inneren Auge sah, unbekümmert um die theatralische Ausführbarkeit, Worte verleihen wollen, dann hätte er „von dem wogenden Gewässer, das rastlos von links nach rechts zuströmt“, ohne seine Phantasie einzuschränken, reden dürfen. Aber er tut es mit beständiger Beziehung auf das Theater, er spricht „von dem Raum der Bühne“, von dem „Riff in der Mitte der Bühne“, und damit hat er etwas verlangt, was weder in Bayreuth noch irgendwo sonst erreicht und was meines Erachtens überhaupt unausführbar ist. Wohl schwammen die Rheintöchter dort mit großer Anmut und die grüne Dämmerung wurde nach und nach lichter, aber von dem „wogenden Gewässer, das rastlos von rechts nach links zuströmt“, von dem „immer feineren feuchten Nebel“ hätte wohl nur ein Träumender etwas bemerken können. In der Phantasie ist das ganz schön — im Theater blieb es bei den alten wohlbekannten Hilfsmitteln: wir sahen die übliche, diesmal wassergrüne, mit Schichtstreifen durchzogene Gazewand und waren erstaunt, als sie in der Manier, wie Frauen Wäsche reffeln, etwa um zwei Fuß breit hin und her gezogen wurde: denn diese Bewegung sollte ganz offenbar das Gewoge des Wassers bedeuten.

Gerade diese mechanische Bewegung störte aber die Illusion, anstatt sie zu fördern, und man konnte an diesem und einigen anderen Beispielen aus dem „Ring des Nibelungen“ wahrnehmen, daß hier ein alter Streit über die Grenzen der Illusionsfähigkeit aufs neue ausgetragen wurde. Goethe läßt einmal zwei Männer sehr fein darüber disputieren, ob es künstlerisch richtiger sei, Zuhörer auf den Galerien und in den Logen, die in einer Komödie auf der Bühne

erscheinen mußten, durch leibhaftige Menschen oder durch gemalte Figuren darstellen zu lassen, und er stellt sich auf die Seite dessen, der den gemalten Figuren das Wort redet, die am wenigsten von der Hauptsache ablenken, die Phantasie genügend anregen und nicht, wie wirkliche Personen, in die Lage versetzt werden können, zu jeder Zeit ein passendes Spiel beobachten zu müssen, das, wenn sie ihm günstigsten Falles gewachsen gewesen wären, schwerlich doch ein gutes Gesamtbild ergeben haben würde. Ganz ähnlich, nur noch viel schärfer stellt sich derselbe Streit „auf dem Grunde des Rheins" dar. Denn gesetzt, man hätte in jener Goetheschen Theatervorstellung statt gemalter Figuren in gemalten Galerien dennoch leibliche Menschen auf die Bühne gebracht, so würden diese sich doch immer als Menschen bewegt haben — die große Gaze aber, die die ganze Bühnenöffnung einnimmt und den Rhein im Querdurchschnitt darstellt, bewegt sich, wenn man sie hin- und herschiebt, nun und nimmer wie Wasser. So lange sie ruhig stand, war die Phantasie vollkommen befriedigt. Sie hatte eine Richtung bekommen, sie nahm den grünen Flor willig für den Rhein und ergänzte sich, wo dies nötig wurde, die Bewegung aus ihrem eigenen Quell. Sie verfuhr eben, wie sie mit uns alle Tage vor einem Gemälde oder einem Werk der Plastik verfährt. Mit der ersten Bewegung der Wand aber fühlt sie sich verstimmt, weil sie sich sagt, daß damit die Prätension einer plump äußeren Illusion erhoben wird, die doch nun und nimmer befriedigt werden kann. Sie sieht nur den lächerlichen Widerspruch und wird dadurch um jede Freude gebracht. Mit welchen Mitteln wäre aber jemals das Gewoge des Wassers im Innern eines Stromes (nicht die Wellenbewegung der Oberfläche) auf dem Theater völlig naturgetreu und glaubhaft wiederzugeben? Gewiß mit keinen. Man tut also wohl, sich ruhig zu bescheiden und jedenfalls nicht zu verkehrten Hilfen zu greifen, die weder eine künstlerische noch eine natürliche Illusion zu erzeugen im stande sind.

Es steht damit nicht im Widerspruch, daß das äußere Gewoge einer Flut auf den Bühnen nicht selten ganz überzeugend dargestellt wird: so in der „Zauberflöte", im „Oberon", im Schillerschen

und Rossinischen „Tell“. Aber einmal begeben sich solche Vorgänge dann tief im Hintergrunde statt im Proscenium des Theaters, zweitens ist die Bewegung ruhig wallender oder stürmisch erregter Wogen viel leichter darzustellen als das innere Getriebe des Wassers, drittens wirkt es trotzdem oft genug lächerlich und unmöglich, und endlich nimmt man doch selbst im besten Falle wiederum nur mit Andeutungen vorlieb. Der Vierwaldstätterse zeigt, wenn ihn der Föhn erschüttert, denn doch ein anderes Gesicht als auf unseren Bühnen, und diese würden kläglich scheitern, wenn sie den Versuch machen wollten, das Toben seiner Wellen, mit dem zum Himmel geschleuderten Gischt, nach der Natur zu zeichnen. Wir begnügen uns mit dem Drehen einer Wasserkurbel. Eine gewisse Bewegung des Wassers müssen wir aber in den bezeichneten Fällen, vollends in solchen, die ein Schiff in Not zeigen, spüren — aber auch nur darum, weil dieser Vorgang (man denke an die Rettung des Baumgarten im „Tell“) das eigentliche Thema der Scene ist. Ein vollkommen glatter See oder ein solcher mit stürmisch gemalten, aber bewegungslosen, gleichsam erstarrten Wellen würde dieser Vorstellung und der dramatischen Situation widersprechen. Fehlt es aber an solchen Gründen, dann genügt auch schon die bloß malerische Andeutung. In den Scenen, wo im „Götz von Berlichingen“ oder in der „Hermannsschlacht“ die Dörfer in der Runde brennen, ist uns vollkommen genug getan, wenn wir sie im Prospekt gemalt, also weder wirklichen Feuerschein, wirkliche Flammen noch wirklichen Rauch sehen, Dinge, die beispielsweise im „Käthchen von Heilbronn“ während des Brandes der Thurneck nicht entbehrt werden können, eben weil sie mit dem bedrohten, zusammenkrachenden Hause das Thema der Scene sind; auch in der Schlußscene der „Walküre“ während des sogenannten Feuerzaubers nicht, weil ein paar knisternde Funken aus einer Rakete in uns die erforderliche Vorstellung von der Flammenmauer, die die schlafende Brünnhilde undurchdringlich einschließen soll, nicht erwecken würden. So müssen wir z. B. in der „Götterdämmerung“ den Rhein über die Ufer treten sehen, aber im dritten Akt der „Afrikanerin“ tut eine unbewegte Wasserbahn

rechts und links vom Schiff uns Genüge. Bewegte sie sich unablässig während des ganzen Aktes, so würde sie uns empfindlich stören. Wir wissen nun einmal, daß wir uns auf dem Wasser befinden, und wollen nicht auf so alberne Weise beständig daran erinnert sein.

Einen ganz ähnlichen Fehler beging man, wenn ich nicht irre, schon in Bayreuth und jedenfalls begeht man ihn heutzutage auf den meisten großen Theatern, die den „Ring des Nibelungen" aufführen, im zweiten Akt des „Siegfried". Eine schöne Dekoration versetzt uns mitten in einen dichten Wald, durch dessen Laubdach die Sonne äugelt. Eine große Linde nimmt etwa die Mitte ein und deckt mit breiten Ästen den Bühnenraum. Unter diese Linde setzt sich Siegfried und gibt sich, allein, den Gedanken an Vater und Mutter hin: eine der poesievollsten Scenen des ganzen Werkes und überhaupt von so rührender Kraft und Schönheit, wie sie sich selten findet. Im Orchester schwirrt und weht, singt und flattert, funkelt und strahlt es, mit ganzer Seele geben wir uns diesem „Waldweben" hin — plötzlich aber werden die Waldsoffiten, um zu dem orchestralen den scenischen Effekt zu schaffen, hin- und hergeschoben, damit der Eindruck der vom Lufthauch leicht bewegten Baumkronen erzeugt werde — und mit unserer Illusion ist es aus. Eine natürlich sein sollende, im Grunde aber ganz unnatürliche, nur die Ohnmacht der Technik beweisende mechanische Bewegung tritt an die Stelle der künstlerischen Täuschung und verstimmt und beleidigt uns. Hier ist die Möglichkeit der äußeren Nachahmung überhaupt ausgeschlossen. Wie der Wind mit den Blättern spielt, hier sich ein Zweig unter der zierlichen Last eines Vogels wiegt, dort ein Eichkätzchen durch das falbe Laub raschelt — das guckt kein Maschinist der Natur ab, und es ist auch gar nicht nötig, da die Stimmung, die der Dichter-Komponist in uns erzeugen will, durch seine Musik und die Scenerie, das ruhige Waldbild, vollkommen erzielt wird.

Merkwürdig ist es nun, daß die deutschen Bühnenleitungen von den Fehlern, die in Bayreuth begangen wurden und die dort bei den Aufführungen des „Nibelungenringes" im Jahre 1896 größtenteils

schon wieder abgestellt waren, nichts gelernt haben, die Übel vielmehr hartnäckig nachahmen und weiterschleppen. So kann man auf vielen Theatern bei den Verwandlungen im „Rheingold" eine Einrichtung sehen, die der Bayreuther gleicht, trotzdem diese nichts als einen sonderbaren Notbehelf bedeutete. Bekanntlich hatte Richard Wagner den Gedanken gehabt, die Scene anstatt durch einen Zwischenvorhang durch Wasserdämpfe abzuschließen, die auch sonst im „Ring des Nibelungen" vielfach zu verwenden waren: bei dem Feuerzauber in der „Walküre", dem Erlöschen der Flammen im „Siegfried", bei den Verwandlungen Alberichs im „Rheingold", bei dem Entzünden des Scheiterhaufens in der „Götterdämmerung". Die Dämpfe waren nun aber keineswegs so willfährig, die Bühne dicht zu verdecken und dem Publikum den Einblick in das Treiben des Maschinisten und seiner Arbeiter zu entziehen, und so mußte der Meister, als er den Irrtum seines Kalkuls einsah, wohl oder übel doch zu dem alten Zwischenvorhang greifen, der nun als Wolkenwand gemalt wurde und damit jede bereite Phantasie aufforderte, sich illudieren zu lassen wie von jeder anderen Theaterdekoration. Dem hätte auch nichts im Wege gestanden. Man versah es nur in einem. Da die Dämpfe doch nun einmal da waren (sie hatten Geld genug gekostet), wollte man sie gewissermaßen nicht umsonst aufgewandt haben, und so ließ man sie während der scenischen Verwandlung vor dem Zwischenvorhang ihr Wesen treiben: nebenbei bemerkt mit großem Getöse, das das Orchester übertäubte. Damit hatte man nun aber jede Illusion unmöglich gemacht. Entweder die Wasserdämpfe oder die Wolkenwand, aber nicht beides zugleich! Die gemalten Wolken sprachen zu unserer künstlerischen Phantasie; wir glaubten ihnen, wie wir einem Gemälde glauben — sobald man aber die echten, wirklichen, materiellen Dämpfe daneben setzte, war es mit der Täuschung vorbei: jetzt war der Wolkenvorhang nur noch bemalte Leinwand. Das kommt davon, wenn man die Illusion der Kunst und der Natur verwechselt. Ich sah einmal in einer Aufführung der „Preciosa" den Garten des Don Carcamo auf das prächtigste hergerichtet, so zwar daß man überall lebendes Grün in (geschickt verdeckten) Kübeln neben die

Baumcouliſſen geſtellt hatte, gewiß mit der Abſicht und in der Erwartung, die Illuſion dadurch zu erhöhen. Natürlich war die Wirkung gerade die entgegengeſetzte. Zwar die Orangen- und Lorbeerbäume ſahen ſehr ſtattlich aus, aber die Couliſſen waren daneben zum toten Plunder geworden, während ſie ohne die beleidigende Nähe der Natur ihren Täuſchungszweck in künſtleriſchem Sinne ſehr wohl erreicht haben würden. Es ſind die Dämpfe in grün. Gelernt aber hat niemand von dieſer Entgeiſtigung der Kunſt, ſei es auch nur die Kunſt des Dekorationsmalers, immer noch ſtellt man Wolkenvorhang und Waſſerdämpfe nebeneinander, anſtatt ſich mit dem erſten zu begnügen, und leider lernen die Dämpfe auch nur langſam ſich zu mäßigen. Sind ſie auch nicht mehr ſo vordringlich wie in Bayreuth, ſo übt doch immer noch ihr materieller Lärm ſeinen brutalen Druck auf den Ton. Die ungeläuterte Natur ſetzt den Fuß auf die ſchöne, reine Kunſt.

Noch eine andere Lehre gab uns Bayreuth, dieſe aber kam uns aus dem Werke ſelbſt, nicht aus ſeiner Darſtellung, und ſie ſagte uns, daß die Symbolik auf der Bühne nur dann Sinn und Wirkung habe, wenn ſie ſich durch die äußere Handlung und die äußeren Dinge von ſelbſt unaufdringlich, durchſichtig darſtellt. Jeder künſtleriſche Eindruck ſpricht zunächſt zu den Sinnen, nicht zu unſerem Verſtande, und was wir wahrnehmen, nicht was das Wahrgenommene etwa bedeutet, iſt das Ausſchlaggebende. Wer ſieht es nun aber zum Beiſpiel dem Seile, das die Nornen um Fels und Tanne ſchlingen, an, daß es das Seil der Weltgeſchicke ſein ſoll? Niemand. Wir gewahren nichts als ein Tau, an das man zwar den Luxus der Vergoldung gewandt hat, dem aber auch nicht das Geringſte entſchimmert, was auf ſeine ſymboliſche, überſinnliche Bedeutung ſchließen ließe. Das Tun der Nornen erſcheint uns darum auch überaus töricht und zwecklos. Was ſie ſchaffen, hätte der ſinnlichen Darſtellung mit den materiellen Mitteln des Theaters überhaupt entzogen bleiben müſſen, denn obwohl wir die Botſchaft hören, fehlt uns doch der Glaube, daß auf dieſe Weiſe auf einer beliebigen Stelle unſerer Erde die Schickſale des Alls geflochten werden,

und die widerspruchsvolle Ungenauigkeit der Sage springt in die Augen. Vollends wenn das Seil reißt und diesem Riß nicht der unmittelbare Zusammensturz alles Bestehenden folgt, sagen wir uns, daß man besser getan hätte, uns mit einer so prätentiösen Symbolik nicht zum besten zu haben. Es ist eben ein Seil gerissen, das sich ersetzen läßt. Freilich sind wir aus dem „Siegfried“ eine solche Spiegelfechterei schon gewohnt. Denn der Speer, den Wotan „als Hast der Welt“ hält, ist schließlich auch nur eine ganz gewöhnliche Lanze, wie sie jeder Nibelungenrecke und jeder Ulan schwingt. Denn wären wir, wenn uns sein Anblick von seiner besonderen Bedeutung nicht überzeugte, vielleicht noch der Annahme zugeneigt gewesen, er müsse verborgene, unsichtbare Kräfte besitzen, die wir nicht kennen (Kräfte, die er bei der Beschwörung des Loge, also bei dem Hervorschlagen des Feuerstrahls aus dem Felsen in der „Walküre“ sehr sinnfällig und überzeugend bewährt hat) — von dem Augenblick an, da Siegfried ihn in Stücke schlägt, ist es mit seinem Zauber vorbei. Wohl folgt diesem lustigen Schwertstreich ein „furchtbarer Donnerschlag“, aber das genügt nicht. Die Welt hätte zusammenkrachen müssen, wenn er wirklich der Speer war, der „die Welt in Haft hält“. Da das nicht geschieht, haben wir nur eine Lanze in Stücke gehen und ihren Träger mit dieser „zerfochtenen Waffe“ wie einen Feigling verschwinden sehen. Ein neuer Beweis, daß eine Symbolik, die man den Dingen und Ereignissen nicht sofort ansieht, für unsere künstlerischen Organe nicht vorhanden ist. Alle allegorischen Deutungen sind nutzlos und künstlerisch tot.

Und doch ist, wenn nur die Bedeutung und Wirkung sich mit dem Konkreten klar verbindet, die Symbolik einer der wertvollsten und wichtigsten Hebel auch des Dramatischen, und was dem Nornenseil und dem Speer des Wotan fehlt, eignet jedem Verjüngungs- und Liebestrank auf der Bühne unwiderstehlich. Unsere Erfahrung kennt Tränke von schnell verwandelnder Art genug, tödliche und heilende, belebende und ermattende, und unser Auge, das den Trinker den Becher an die Lippen führen und den Saft einschlürfen sieht, verbindet ohne Sträuben mit diesem sinnlichen Vorgang jede Wirkung,

die der Dichter will. Darum nimmt kein Mensch an den Tränken des „Faust“ und „Tristan“ Anstoß. Auch den Elixiren, die Hagen in der „Götterdämmerung“ braut, gestehen wir ihre Wirkung an und für sich gern zu, und nur darüber sind wir empört, daß sie von dem Helden (Siegfried) vollständig unabhängig und ungewollt, also nichts weiter als eine von außen eindringende, mechanische Beeinflussung seiner Freiheit sind. Immer zur rechten Zeit, wenn die Handlung sich aus den Charakteren nicht so weiter entwickeln könnte, wie der Dichter will, mischt er seinen Balsam, der schlimmer als alle Maschinengötter aus dem freiesten und größten Heros der deutschen Sage einen Hampelmann macht. Die Anatomie hebt ja bei Versuchstieren durch Operationen am Gehirn gewisse Funktionen auf und gibt ihnen eine einseitige Richtung. Ein solches Versuchsobjekt ist unter Wagners Händen in der „Götterdämmerung“ (leider!) auch sein herrlicher Siegfried geworden.

Diese Bedenken mußten vorab geäußert, diese Fehler durften nicht verschwiegen werden, ehe die nachdrückliche Behauptung aufgestellt werden konnte, daß Wagner, anstatt von dem Dekorationswesen unmögliche und kostspielige Dinge zu verlangen, dasselbe vielmehr außerordentlich einfach und jedenfalls stets so, wie es der Stoff erheischte, behandelt hat. „Rienzi“ steht noch unter den Bedingungen der opera seria, der Spontinischen Festoper, aber auch er verlangt nichts, was Meyerbeer nicht zehnfach überfordert hätte. Im „Holländer“ kommen zwei praktikable Schiffe auf die Bühne, die ziemlich dicht an der Rampe ihren Platz haben — das mochte neu und unerhört sein — aber begehrten sie von der Mechanik mehr als die zahllosen Schiffe älterer Werke, als die Wolkenwagen der Götteroper? Im „Tannhäuser“, im „Lohengrin“ ist nichts, was sich in den zur Zeit ihres Erscheinens herrschenden Opern nicht ungleich prunk- und anspruchsvoller gefunden hätte, und die Scenerie des „Lohengrin“ insbesondere ist wie die des „Tristan“ trotz des Schwanenboots und des Schiffsverdecks (das aus der „Afrikanerin“ und Laubes „Monaldeschi“ genugsam bekannt ist) von der größten Einfachheit. Keines verlangt mehr als drei Dekorationen, und keine von diesen

ist von so ausgesprochener Eigenart, daß sie sich nicht zur Not aus vorhandenen Prospekten, Coulissen und Requisiten zusammensetzen ließe. Daß gleichwohl die Wagnersche Scenerie so neu wirkte, das machte ihr poetischer Charakter, der stimmungsvolle Hauch, der über dem Venusberg, über der sonnigen Thüringer Frühlingslandschaft, über dem Burghof und dem Brautgemach des „Lohengrin", über dem Kuppelgewölbe und dem Zaubergarten des „Parsifal" liegt; das macht die sorgliche Durchbildung der scenischen Details, die Regiearbeit, die Wagner durch die Fülle seiner das Bild belebenden und bewegenden Notizen dem Regisseur vorweggenommen hat. In keinem Musikdrama vor dem „Tannhäuser" und „Lohengrin" gibt es gleich sorgfältig vorgezeichnete scenische Bilder wie den Einzug der Gäste und Sänger in den Wartburgsaal, den Liederkampf, die Entscheidung; oder die nächtliche Scene im Schloßhof mit Ortruds und Telramunds Verschwörung, Elsas Gesang an die Lüfte, dem Zwiegespräch der Frauen, dem der Anbruch des Morgens mit dem geschäftigen Treiben des Gesindes, der Edelknaben und der Ritter folgt. Was wäre diesem in einer Meyerbeerschen Oper an liebevoller Durchbildung des Scenischen an die Seite zu stellen, was, das gleichzeitig so sinnvoll wäre und sich von dem Nonnenballett des „Robert", dem Badetanz der „Hugenotten", der Schlittschuh-Redowa des „Propheten" so weit entfernt? Den stärksten Reiz der Neuheit aber übte das enge Bündnis, das die Scenerie bei Wagner mit der Aktion, dem Gesang und dem Orchester einging, und dies ist es vor allem, was seinen Werken den Weg so sehr erschweren sollte, weil es der Trägheit der Regisseure und Maschinenmeister zuviel zu schaffen machte. In der Zauberoper, im Verwandlungsmärchen, im phantastischen Ballett arbeiteten Musiker und Maschinist jeder auf eigene Hand. In der „Zauberflöte", im „Oberon" z. B. gab es so und so viele Verwandlungen, denen ein neues Musikstück folgte oder nicht. Waren ihre Drähte gezogen, dann hatten die Arbeiter wiederum eine Weile Ruhe und ihr Chef brauchte nur auf die Glocke des Inspizienten zu hören, wenn eine neue Nummer begann oder ein neues Kunststück von ihm begehrt wurde. Stand die neue Verwandlung, dann fuhr die Musik

ihresteils fort — von einem Ineinandergreifen der beiden Mächte war keine Rede. Das änderte sich in den Wagnerschen Werken. Schon Weber war so kühn gewesen, in der Wolfsschlucht ein beständiges Eingehen des Maschinisten auf die künstlerischen Absichten der Musik zu begehren, eine Forderung, die er in der „Euryanthe" in feinerer, maßvollerer Weise fortsetzte. Was war aber dies gegen die Nöte, die dem Regisseur und mit ihm den Maschinisten und Darstellern durch Wagner erwuchsen! Die starke Orchesterwelle im ersten Akt des „Holländer", die das Schiff hin- und herrüttelt und die den Regisseuren so sehr zuwider ist, daß sie von ihnen mit Vorliebe ignoriert wird, erwies sich als Kinderspiel gegen die unablässige Aufmerksamkeit, die der grausame Dichter-Komponist in seinen späteren Schöpfungen von den Praktikern und Technikern verlangte. Ungeheuer wie der Drache Fafner waren der Bühne an sich nicht fremd, aber daß mit diesem Drachen ein Kampf aufgeführt wurde, ein Kampf, in dem die Musik die Bewegung des Drachenleibes, sein Schnauben Röcheln und Verenden unaufhörlich verfolgt, so daß eins von dem andern unzertrennlich ist, — das war das Fürchterliche, so fürchterlich wie die schwimmenden Rheintöchter, die genau auf den Takt emporschnellen und niedersinken, und was dergleichen Dinge mehr sind. Wandeldekorationen gab es im „Oberon", in Aubers „Feensee" und in mancher Zauberposse des alten Berliner Victoriatheaters. Aber sie waren wenig mehr als überflüssige Schaustücke gewesen, die ebensogut fortbleiben konnten und die heute beispielsweise im „Oberon" gewiß fortbleiben, wenn die Theaterdirektion sie aus alten Zeiten nicht noch auf Lager hat. Im „Parsifal" aber haben sie den trefflichsten Sinn. Sie bedeuten die Wanderung des Helden und des alten Gurnemanz zur Gralsburg, deren Glocken nah und näher tönen, bis wir endlich mit den Pilgern unter dem blauen sternbesäten Gewölbe der heiligen Halle angelangt sind. Sie müssen darum auch genau zu der Dauer der Musik stimmen, und daß diese Anpassung nicht leicht sein mag, hat uns das Beispiel der ersten Bayreuther Parsifalaufführung selbst gelehrt — denn die Wandeldekoration des dritten Aktes war dort zu lang geraten, so lang, daß

der Orchestersatz wiederholt werden und endlich doch ein Zwischenvorhang fallen mußte. Es sind nur einige Beispiele, die die Wirkung des vermeintlich Neuen in der Wagnerschen Scenerie erklären sollen, und man faßt den Unterschied derselben von dem Ausstattungsluxus der alten Pompoper wohl am besten dahin zusammen, daß der dekorative Aufwand in dieser in der Regel nur einer von der Musik unabhängigen, ablenkenden Augenweide diente, während er im Wagnerschen Kunstwerk, *wenn* er überhaupt vorkommt, streng aus dem Stoff erklärt und rein für die künstlerische Gesamtwirkung verwendet wird. Je nachdem es der Stoff erheischt, „arbeitet" Wagner ebensowohl mit dem allereinfachsten wie mit einem reicheren Apparat, stets aber zum Wohl des künstlerischen Ganzen, nie um eines Dekorationseffektes selbst willen, und jedenfalls ist auch der denkbar größte scenische Aufwand, den seine Musikdramen verlangen, von den früheren Opernwerken — von den Balletten gar nicht zu reden — weit, weit übertroffen worden.

Gab es seit Bayreuth manches zu vermeiden, was man *nicht* vermied — auch das Roß Grane, das der Vorstellung des feurigen Götterpferdes niemals entsprechen und in neun Fällen unter zehn die Stimmung nur stören wird anstatt sie zu fördern, gehört zu den Übelständen, mit denen man aufräumen sollte — so gab es noch mehr nachzuahmen, was man nicht nachahmte. Wenigstens ist seit Bayreuth manches neue Theater gebaut, und noch keinem hat man die Idealform des amphitheatralischen Baues dort mit seiner langsamen Steigung, die es jedem Besucher vergönnt, die Bühne über die Köpfe der Vordermänner weg frei zu übersehen, mit seiner einzigen Galerie (der Fürstengalerie), der Bequemlichkeit seiner Zugänge und Garderoben und der schlichten Würde seines Inneren als Muster zu Grunde gelegt. Man sage doch nicht, daß die ständigen Theater den Raum mehr als das Bayreuther auszunutzen haben und daß die Rücksicht auf den Winter für ihren Bau eine ungleich solidere Einrichtung erforderlich macht. Das ist beides ganz richtig — aber es hindert ja nichts, über der ersten Galerie noch eine zweite oder dritte zu errichten und die allerdings unvermeidlichen Rang- oder

Preisunterschiede einzuführen, wenn es nur jedem Besucher möglich ist, auf jedem Platz gleich gut zu sehen und zu hören. Und sollte durch die amphitheatralische Einrichtung, die selbstverständlich die illusiontötenden Prosceniumslogen nicht kennt, ein größerer Raum erforderlich werden — so ist doch anderseits an der Ausstaffierung unserer heutigen großen Opernhäuser wieder so viel zu ersparen, daß sich der Unterschied dadurch ganz gewiß wieder ausgleicht. Ich bin gegen die Pracht und Schönheit der glänzenden Häuser in Wien, Dresden und Frankfurt nicht unempfindlich, aber unsere Theater dienen immer noch mehr den gesellschaftlichen Interessen als der Kunst, auf die den ganzen feierlichen Nachdruck gelegt zu haben auch eins der großen Verdienste Richard Wagners ist. Darum verdunkelte sich in Bayreuth auch mit dem Beginn der Vorstellung der Zuschauerraum, und die Aufmerksamkeit wurde ganz nur auf die Bühne und den scenischen Vorgang gelenkt. Es ist eine von den anscheinend selbstverständlichen Hilfen für die Reinheit des künstlerischen Genusses, und fast alle Theater haben sie sich angeeignet — aber welch ein Gezeter erregte sie damals! Man glaubte sich um ein heiliges Recht betrogen, wenn man während der Aufführung nicht den Blick nach dem Diamantencollier der Frau von X. oder der Perücke des Herrn Y. abschweifen lassen konnte, und zum mindesten wollte man doch den „Text", für den man sein teures Geld bezahlt, während der Vorstellung nachlesen können. Das ging nun freilich nicht an. Das schwere Opfer, sich mit der Dichtung vor der Aufführung bekannt zu machen, mußte wohl oder übel am Bayreuther Altar gebracht werden, und die anfangs so harte Gewöhnung dort, die sich im Laufe der Jahre so mancher, den die bloße Neugier zog, dort erworben, wurde leicht, übertrug sich vom „Ring des Nibelungen" auf „Lohengrin" und „Tannhäuser", von Wagner auf Weber, von Weber auf Beethoven, auf Mozart und Gluck, und heutzutage hält man den für einen Barbaren, der nicht begreifen will, daß eine Oper oder ein Musikdrama, sofern es ein Kunstwerk ist, nicht mit dem stieren Blick in das Buch verfolgt, halbwegs gehört, kaum gesehen, sondern mit Aug' und Ohr und allen Sinnen,

zugleich mit offenster Seele aufgenommen sein will — heiße die Oper nun „Don Juan", „Fidelio" oder der „Freischütz". Eine kleine Hilfe der Dichtung, des Textes wird ja gerade dem Aufmerksamsten zuzeiten erwünscht sein — aber seitdem Wagner unseren Sängern in Fleisch und Blut übergegangen ist, behandeln sie auch das Wort mit ganz anderer Sorgfalt als vordem, und es ist geradezu fabelhaft, wie sich allein in den letzten zwanzig Jahren die Kunst des deklamatorischen Gesanges auf unseren Bühnen entwickelt hat. Diese Entwicklung macht aber den Gebrauch des Textbuches nahezu entbehrlich. Können die Schauspieler und Sänger, die täglich aufzutreten gezwungen sind, auch des Souffleurs nicht entraten, wie die Bayreuther Künstler, eignet ihnen darum auch nicht jene unbedingte Beherrschung ihrer Rolle, die wieder durchbildend auf alle einzelnen Faktoren der Leistung, Ton, Wort, Gebärde, Spiel wirkt, so ist ihnen und ihren Direktoren doch Wagner so sehr der Prophet, daß sie seine Lehre ins innerste Herz geschlossen haben und sie verkündigen, als sprächen sie „in Zungen". Und darum darf man sich bei dem Studium des Textbuches daheim beruhigen!

Und Nachahmung wie die Verdunkelung des Zuschauerraums während der eigentlichen Aufführung — in den Zwischenpausen lasse man das Gas- oder elektrische Licht so hell strahlen wie man will — hat auch das „verdeckte Orchester" gefunden, wenn auch nicht in der vollkommenen Art der Bayreuther Einrichtung, die ohnedies nicht für die ständigen Theater taugen würde. In dem Festspielhause ist der Orchesterraum durch eine Schalldecke soweit bekleidet, daß vom Zuschauer aus nichts von dem Dirigenten und der Kapelle wahrzunehmen und der Raum für das Publikum von seiner Bühne dem Anschein nach kaum getrennt ist. Die dort erzielte Klangwirkung hat infolgedessen den gemeinsamen Charakter einer milden und feierlichen Dämpfung, einer orgelgleichen Tonmischung, die den Orchesterkörper auf das bewunderungswürdigste zusammenhält, auf die Singstimmen niemals drückt, diesen vielmehr selbst im mächtigsten Fortissimo der Kapelle gestattet, sich völlig frei durch das Haus zu den Hörern zu schwingen: eine akustische Gunst, die in

dieſer Weiſe noch in keinem Theater beobachtet war. Der unleugbare Nachteil war nur der, daß rhythmiſch beſonders ſcharfe, charakteriſtiſche herbe und grelle Motive durch die weiche Sammetdecke, die das unterirdiſche Orcheſter über ſie breitet, von ihrer beabſichtigten Eigenart verloren, während diejenigen Sätze, die in verſchwimmenden Konturen gehalten ſind, doppelt gewannen. Zu dieſen letzten gehört beiſpielsweiſe die ganze Introduktion des „Rheingold“ mit ihrer muſikaliſchen Wogenflut und, um ein anderes Beiſpiel zu nennen: das Vorſpiel des „Parſifal“, zu jenen das den Hunding ankündigende, den Wälſungen feindliche Motiv, das ebenſo wie das Motiv des jugendlichen Parſifal durch das verdeckte Orcheſter von ſeiner Prägnanz und Friſche einbüßte. Das war begreiflich, weil die Wirkung von Wagner unmöglich genau berechnet werden konnte, und ebenſo einleuchtend iſt, daß bei den Erfahrungen, die der Meiſter inzwiſchen geſammelt, die Inſtrumentation des „Parſifal“ durchweg den eigenartigen Bedingungen der Bayreuther Einrichtung mehr angepaßt und Widerſprüche zwiſchen dem Charakter der Muſik und ihrer Wiedergabe ſeltener waren. Daß eine ſolche Verſchleierung des Tones für ein Orcheſter, das auf dem Streichquartett beruht und mehr durch den Reiz der Linien als den Glanz der Farbe wirkt, nicht taugt, alſo für das Orcheſter des „Figaro“ z. B., iſt klar, und da das Repertoire unſerer Theater ſich nicht allein aus dem „Ring des Nibelungen“ zuſammenſetzen kann, iſt es begreiflich, daß im Intereſſe der Klarheit einer ganzen Reihe hervorragender und zum Teil klaſſiſcher Tonwerke von einer genauen Nachbildung des Arrangements in Bayreuth nicht die Rede ſein konnte. Wohl aber ſprach jeder gewichtige Grund, wenn auch nicht für die Verdeckung, ſo doch für die Vertiefung des Orcheſters. Bauliche Gründe empfehlen ſie wie künſtleriſche. Die muſikaliſche Leiſtung gewinnt an Idealität, wenn man ihre handwerksmäßige Zurüſtung nicht beſtändig vor Augen hat und jedes kleine Dirigentengeheimnis dem Publikum zur Schau geſtellt wird, und den akuſtiſchen Gewinn eines beſſeren Zuſammenſchluſſes der Inſtrumente zum gemeinſamen Klange gewährt die Vertiefung auf jeden Fall.

Aber solcherlei technische Vorteile bedeuten doch nichts gegen den großen idealen Gewinn, den das Unternehmen von Bayreuth der deutschen Kunst gebracht hat und fortgesetzt bringt. Was dort gefehlt ist, ist vergänglich; ewig aber bleibt seine Nachwirkung und die Kräftigung, die es dem nationalen künstlerischen Bewußtsein beschert hat und fortgesetzt beschert. Die Deutschen haben die Neigung, sich von den strengen Bedingungen des Theaters loszulösen und an abgesonderter Stelle theatralische Festspiele zu veranstalten: neben den Bayreuther Aufführungen stehen die Lutherfestspiele, die bald von Jena aus durch Deutschland zogen, die Oberammergauer Passionsspiele, der Meistertrunk zu Rothenburg ob der Tauber u. a. — es liegt eine gewisse Gefahr darin, eine Gefahr für die Bühne und die heranwachsenden dramatischen Talente, und der Meinung, daß ein Kunstwerk sich stark genug erweisen muß, um allen Widrigkeiten des Tages zu trotzen, bleibe ich getreu. Dennoch betrachte ich es als ein Heil, daß wir eine künstlerische Zufluchtsstätte wie Bayreuth besitzen. Was dem Werktagsmenschen im Drang der Sorgen verloren zu gehen droht: der Glaube an die Heiligkeit der Kunst, erblüht dort neu, und mit ganz anderen Empfindungen besucht der Bayreuther Waller, in seine Heimat zurückgekehrt, das Theater, ganz andere Ansprüche erhebt er an die Reinheit des Genusses. Und ein Asyl muß es geben, wo die Kunst sich einmal der starren Tagessatzungen ledig fühlen und sich ganz nur um ihrer selbst und Gottes willen ausleben kann. Dort prüfe sich die Schablone, die Technik, die Routine, dort zeige sich, ob der lebendige Odem dem künstlerischen Handwerk nicht entflohen ist. Und darum versammle man dort das Höchste und Größte, jene übermächtigen Werke deutscher Kunst, jene monumenta aere perenniora, darunter solche, die, über das Normalmaß hinausgewachsen, wie Heroen über dem Tagesgeschlecht wandeln. Dort würden Dichtung und Musik ihren vornehmsten Thronsitz haben: dorthin gehören „Faust“ und „Wallenstein“, dorthin auch die „Zauberflöte“, „Don Juan“ und „Fidelio“, dorthin einige der größten Werke Wagners; Drama und Schauspielkunst in Wort und Ton könnten dort ihre Pflanzschule finden. Vielleicht

kommt es noch dahin, und dann soll auch diese Frucht dem gewaltigen Schöpfergeist Richard Wagners gedankt sein.

Inzwischen wird der „Ring des Nibelungen“ unserem Volke immer vertrauter. Um mit allen gut Freund zu sein, dazu ist er zu bedeutend; aber man höre, wie das Publikum heute dem ersten Akt der „Walküre“ zujubelt, wie dem Abschied Wotans von Brünnhilden! Eine ewige künstlerische Norm hat der „Nibelungenring“ nicht geschaffen, und seine sklavische Nachahmung würde nur Unsegen im Gefolge haben. Aber es ist auch ein Werk, das ein Jahrhundert höchstens einmal hervorbringt. Seine Wirkung auf die Zukunft der Musik, des Dramas und des Theaters ist unermeßlich, und das Größte in ihm wird die Flucht der Zeiten, aller Zeiten, überdauern.

Parsifal.

Der Erlösungsgedanke, der im Mittelpunkt fast aller Schöpfungen Wagners lebt und der, fortwährend neu gestaltet, im „Ring des Nibelungen" über die Sondergeschicke eines einzelnen (des Holländers, Tannhäuser, der Elsa) hinausgreifend den Geschicken von Gott und Welt gilt, für die in Siegfried der Befreier vom Fluch heranwächst — dieser Erlösungsgedanke nimmt in dem letzten großen Werk des Meisters seine reinste und erhabenste Gestalt an. Jeder Rest von fremdartigen mythologischen Ideen ist in ihm getilgt, denn seine Empfindungs- und Vorstellungswelt ist die christliche. Auf das Opfer von Golgatha deutet jeder Zug in ihm, und was der Tod des Messias aus Nazareth dem Glauben bedeutet, das spiegelt sich in verkleinertem Maßstabe und doch durch die vergrößernde Macht der Symbolik wiederum weltweit in der Handlung. Ja, sichtbare Zeugnisse dieses blutigen Kreuzestodes wirken in ihr weiter: die Schale mit dem heiligen Blut, die Lanze, mit der die Seite Christi durchbohrt wurde. Sind diese Mittel auch bereits in dem uralten arischen Sagenkreis zu finden, aus dem sich, als von der gemeinsamen Quelle, fast alle unsere mittelalterlichen Mythen, auch die germanischesten, losgerissen haben, so war ihnen doch ohne Zwang die Bedeutung beizulegen, die sie in der christlichen Legende besitzen, und jedenfalls wird ihnen kein selbständiger, anekdotenhafter, den reinen Gedankengehalt des Werkes verwirrender Wert beigemessen. Sie sind nichts weiter als symbolische Mittel und als solche mit geringen Ausnahmen leicht verständlich.

Als der „Parsifal“ zum ersten Male auf dem Bayreuther Hügel, der dadurch zum Calvarienberge wurde, erschien und der übliche voreilige, leidenschaftliche Streit der Meinungen sich erhob, da wurden auch Stimmen laut, die die Verpflanzung des Stoffes mit seinen deutlichen Reminiszenzen an einige der ergreifendsten Vorgänge aus den ersten Tagen des Christentums auf die Bühne als eine Profanation verketzerten, die nicht scharf genug verurteilt werden könne. Vielleicht sind sie noch nicht ganz verstummt, denn diejenigen, die über eine solche „Entweihung“ am heftigsten eifern würden, pflegen dem Theater und seiner Umgebung als einem „Teufelswerk“ gänzlich fern zu bleiben, und jedenfalls wären sie ebenso leicht zum Schweigen zu bringen wie die bereits vernommenen. Wer es nicht vermag, ein Kunstwerk lediglich auf seinen ästhetischen Gesamtwert zu prüfen, wer Fragen des Glaubens und des religiösen Gefühls von dem künstlerischen Eindruck nicht zu sondern vermag, der hat kein Recht mitzureden. So sehr es die Kunst entstellen heißt, wenn man sie zur Trägerin irgendwelcher Parteitendenz (auch der religiösen) machen wollte, so sehr heißt es ihr Fesseln anlegen, wenn man den Kreis, aus dem sie ihre Gebilde zu nehmen hat, verengt und ihr zu dem Allerheiligsten des Empfindens den Zutritt versagt. Sie hat ein Recht, alles Menschliche in ihren Dienst zu zwingen, und wie sie von dem Religiösen ihren Ausgang genommen, muß es ihr unverwehrt sein, zu dieser ihrer Quelle zurückzukehren und durch freie Tätigkeit neu zu bilden, was ihr in der unbewußten Dämmerzeit ihres Entstehens nicht aufgehen konnte. Es kommt nur darauf an, daß dies mit Ernst geschieht, daß das Reine auch mit reiner Hand ergriffen, mit heiliger Scheu berührt wird. Und in dieser Beziehung gibt es dem „Parsifal“ gegenüber nur *eine* Antwort. Es liegt eine so unsagbare Weihe auf allem, was die hohen Mysterien des Christentums in ihm darstellt und andeutet, der Geist des Ganzen ist so durch und durch ernst und weltflüchtig, daß nur das krasseste Vorurteil von ihm nicht ergriffen werden könnte. Wenn die Ritter, die Jünglinge und Knaben sich in dem Kuppelgewölbe der Gralsburg versammeln,

jene um am runden Tisch in der Erwartung des Abendmahlwunders Platz zu nehmen, diese um zu den Höhen hinaufzusteigen, von denen wir später ihre Stimmen vernehmen, wenn nach den leidenschaftlichen Klagen und Ausbrüchen des Amfortas der Gral enthüllt wird und sich nun in breitester Ausführung der Ritus vor unseren Augen vollzieht, dann waltet eine so mächtige Ergriffenheit im ganzen Hause, als ob leiblich und wahrhaftig „die Gottheit nahe wär." Es ist eine Magie der Stimmung darin, die um so bewunderungswürdiger und tiefer ist, als sie keinerlei Unterstützung im Dramatischen findet: es bleibt lediglich bei der Spendung der heiligen Labung durch den erglühenden Gral. Wenn hierin, in dieser ernsten Wiedergabe der Eucharistie eine Profanation zu erblicken wäre, dann würden die Oberammergauer die ärgsten Entweiher des Christentums sein. Denn daran, daß es sich in diesen bäuerlichen Schaustellungen der Leidensgeschichte um einen durch die Aufführung selbst geübten Kultus handelt, wird doch kein Vernünftiger denken. Die Oberammergauer haben ihre Bühne so gut wie andere, sie sind Schauspieler wie andere, nur mit dem Unterschied, daß sie vieles schlechter machen als andere, und wären ihre effektvollen lebenden Bilder und die Seltenheit ihres Unternehmens nicht, dann würde man kaum so viel von ihnen reden und in solchen Scharen zu ihnen wallfahren, wie es seit Eduard Devrients Propaganda geschehen. Und ist die Bühnendarstellung des *ersten* Abendmahls, der *ersten* Taufe, der *ersten* Fußwaschung ein geringeres Vergehen als die Wiederholung jener Vorgänge bei Wagner? Im dritten Aufzug des „Parsifal" findet sich die Scene, in der dem von langer Irrfahrt zur Gralsburg zurückkehrenden Helden von der büßenden Kundry die Füße gewaschen, mit den Haaren getrocknet und mit Öl gesalbt werden. Der alte Gurnemanz netzt ihm das Haupt mit Wasser und Öl, Parsifal tauft das am Boden vor ihm liegende reuige Weib — man denkt an Johannes, an Magdalena und sieht in Parsifal das auch im Äußeren, dem langen blonden Haar und Bart, dem bis auf die Knöchel herabwallenden weißen Gewande wiedergegebene Abbild des Heilands. Über dieser ganzen Scene liegt eine so wunderbare Milde

und Weichheit, eine so holde Anmut, daß auch die sprödeste Natur davon gerührt wird. Daß der Ernst der Gralsscenen in den Verlockungen des Zaubergartens im zweiten Akt seine natürliche Folie erhalten mußte, ist so klar, daß man darüber kein Wort zu verlieren braucht. Parsifals Versuchung mußte uns dargestellt werden, wenn wir an seine Berufung glauben sollen. Es sind nicht bloße Theaterkontraste, die uns ein kundiger Bühnenautor vorführt — es ist ein organisch zusammenhängender Stoff. Darüber freilich, ob dieser dramatisch gut disponiert ist, wäre noch zu reden, aber daß der Gedanke der erlösenden Opfertat, die durch Mitleid, das zur Erkenntnis der Schuld führt, geweckt wird, also dieser humanste, christlichste und man darf sagen modernste Gedanke in dem Wagnerschen Werke eine durch und durch würde- und weihevolle Verkörperung, wie sie in gleicher Weise schlechthin keinem mir bekannten dramatischen Kunstwerk eignet, gefunden — das ist es, worin sich heutzutage schon mit verschwindenden Ausnahmen die Stimmen aller Hörer des „Parsifal" vereinen. Die gläubigsten Seelen, Katholiken und Protestanten, orthodoxe und freisinnige Geistliche haben sich ihm gefangen gegeben und dem Meister den gerührtesten Dank ihres ergriffenen Herzens gezollt, und es ist bei der verhältnismäßig leichten Zugänglichkeit und dem Andrang, den der „Parsifal" in jedem Sommer seiner Aufführungen gefunden, gar nicht abzusehen, wie weit sich außer dem künstlerischen auch sein moralischer Einfluß erstrecken kann. Ich wenigstens erwarte mit Schiller von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts ein großes Heil und glaube, daß gerade solchen Darbietungen, die das dunkle Gefühl der Laien noch mit ganz anderen als künstlerischen Organen berühren, eine gewaltige Macht liegt. Im Kunstwerk empfangen sie hier das Sittliche, die Loslösung von der gemeinen Weltlust und Ichsucht, die Erhebung des Opfers zur Pflicht und seine Verklärung durch seine wunderbare Wirkung — und wer möchte leugnen, daß so vielen zersetzenden und zerstörenden Regungen unserer Zeit eine solche Gegenwirkung heilsam wäre und not täte?

Wie Wagner bislang am Quell der alten Sage, am reichlichsten an dem der ritterlichen Epik des Mittelalters geschöpft hatte, so tat

er es auch bei der Dichtung des „Parsifal“, mit dessen Namen vor Richard Wagner der Wolframs von Eschenbach am engsten und unlöslich verknüpft war. Daß der berühmte Minnesinger, Gottfried von Straßburgs ernster und tiefsinniger Widersacher, gleichwohl nicht der Erfinder der gedankenschweren Erzählung ist, weiß man. Wieder wie in allen größeren Dichtungen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts fließen hier eine Reihe ältester mythischer Vorstellungen und Fabeln zusammen, vielfach umgestaltet und dichterisch behandelt, ehe sie der Kunst eines Meisters verfallen, der ihnen wie dem Demant Schliff und Fassung gibt und sie damit zu seinem Eigentum macht. Uralte religiöse Reste, Erinnerungen an die eleusinischen Mysterien und den Kultus des Dionysos Zagreus, mögen in dem wunderbaren Gefäß schlummern, das das heilige Wahrzeichen des Templeisenbundes bildet, und Peredur, der Held des keltischen Romans, der dem französischen Perceval entspricht, mag der Sucher des Beckens (Per-gedur) bedeutet haben, jenes Beckens, das auf seinem Grunde statt eines wirklichen blutigen Hauptes wie das Johannes des Täufers (dessen Geschichte sich mit dieser Sagenbildung verwoben haben mag) einen Abdruck desselben enthielt, ähnlich wie die Legende von dem Schweißtuch der heiligen Veronika zu erzählen weiß, daß es das Antlitz Christi, der sich mit ihm auf dem Wege zur Richtstatt das Gesicht getrocknet, wie ein Bild empfangen habe. Es war die Schüssel, die Christus und seinen Jüngern bei dem Abendmahl diente und von ihm an Joseph von Arimathia gelangt sein soll, der, als der Messias am Kreuze hing, das Blut darin auffing, das aus der durchstochenen Seite quoll. Aus einem einzigen Smaragd soll sie geschliffen gewesen sein und die Fähigkeit besessen haben, allein durch ihren Anblick die Gläubigen zu speisen und zu heilen. Diese gesegnete Schüssel (Graal, Gral, ein Wort altfranzösischen Ursprungs, das nach einer irrigen Meinung aus sang réal, sanguis realis „das wahre Blut“ entstanden sein soll) brachte Joseph von Arimathia nach Britannien, und Titurel war es, der auf dem Montsalvatsch (Mont sauvage), der, wie sein Name verkündet, wild, unzugänglich, für die Uneingeweihten

unauffindbar war, dem „Heilthum“ das „Heiligtum“ erbaute, einen Tempel aus Gold, dem Holz der Aloe und seltsamem Gestein, das im Sommer Kühlung, im Winter Wärme verbreitete. In ihm pflegten die Ritter des Gral und er pflegte ihrer, eine Genossenschaft reiner Menschen, die „Templeisen“ Wolframs, der sich an den Provenzalen Kyot (Guyot) hielt, den Erzähler der „rechten Märe“, dessen schon bei Gelegenheit des „Lohengrin“ gedacht wurde, nicht an Chrétien de Troyes, der in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts einen Conte del Graal »Perceval le Galois« dichtete. Gegen diesen wendet sich Wolfram ausdrücklich, während er jenen Kyot ebenso ausdrücklich als seine Quelle bezeichnet. Erwägt man dann, daß Kyot wiederum die Schrift eines Mauren Flegetanis und eine Chronik von Anjou als seine Quellen bezeichnete (er ließ die Gralkönige Sprossen des fürstlichen Hauses von Anjou sein), dann gewinnt man einen Eindruck davon, wie viele Völker an der Ausbildung der Sage vom Gral mitarbeiteten und durch wie viele Hände der Stoff gehen mußte, ehe Wagner aus ihm sein erschütterndes „Bühnenweihfestspiel“ schaffen konnte.

Die alte Schüssel, die sich in der Handschrift des gälischen (keltischen) Romans von Peredur, wie im französischen Perceval findet, wird bei Wolfram von Eschenbach zum Stein, zum Granatjachant, „wie man noch nimmer auf Erden fand“; die blutige Lanze, die Wagner so bedeutungsvoll verwandt hat und die in dem gälischen Roman (der uns in einer Handschrift des vierzehnten Jahrhunderts, dem Mabinogi überliefert ist) ohne christliche Bedeutung erscheint, während sie bei Chrétien de Troyes, den Wolfram bekämpft, zum Speer des Longinus wird, der die Seite des Gekreuzigten durchbohrte, geht bei Wolfram dieser Bedeutung wieder verlustig und entartet zu einer vergifteten Waffe, mit der ein ungenannter Heide den Gralkönig verwundet hat; dieser König aber, der im Mabinogi keinerlei Beziehung zu Schüssel und Lanze hat, ist bei Chrétien »le roi pécheur«. Auch bei Wolfram tritt er mit dem Doppelsinn des Wortes pécheur (Fischer, Sünder) als Fischer auf und erhält zugleich den Namen des Siechen, Kraftlosen: Amfortas. Sein

Verbrechen aber, um deſſentwillen er leidet, war, daß er im Kampf die Parole „Amur“ ausgegeben, d. h. daß er im Widerſpruch mit dem keuſchen Wandel der Gralsritter ſich weltlicher Liebe ergeben. Längſt wäre er ſeiner Wunde erlegen, wenn nicht der Anblick des Gral ihm ſein Leben friſtete. Aber eine Weisſagung, die an dem heiligen Stein erſchienen, hat ihm Erlöſung verheißen: denn ein Ritter werde kommen, der durch die Frage nach den Geheimniſſen des Montſalvatſch das Leiden von ihm nähme. Und dieſer erkorene Ritter iſt der Held der Sage, iſt Parzival, der „Sucher des Beckens“, wie man auch dieſen Namen gäliſch zu deuten verſucht hat (Per-Kyfaill), der „reine Tor“ (Parseh-Fal), wie Görres glaubte. Dies iſt die Deutung, der Wagner ſich angeſchloſſen hat und die man ſich ohne Bedenken aneignen kann. Spielt doch der Orient, dem der (arabiſche) Name entſtammt, in die Sage lebhaft hinein, und wird doch auch bei Wolfram der kindiſch-einfältige Jüngling, der zum erſten Male in die Welt hinauszieht, der »tumbe klare«, alſo der „reine Tor“ genannt.

Es iſt damit ſchon angedeutet, worin Wagner in den Hauptzügen mit Wolfram von Eſchenbach übereinſtimmt, worin nicht, und darum genügt ein flüchtiger Blick auf das Bunterlei der Handlung des ritterlichen Epos, in dem der Glanz des weltlichen Rittertums der Tafelrunde mit der religiöſen Zurückgezogenheit der Streiter des Herrn in einen ſo tiefen und bedeutenden, dem Eſchenbacher ganz gehörigen Gegenſatz gebracht iſt. In ſtiller Waldeinſamkeit iſt der Held, Gamurets und Herzeleidens Sohn, herangewachſen, von der Mutter ängſtlich behütet, die nach dem frühen Tode des Gatten wenigſtens den Sohn vor allen Gefahren des Lebens bewahren will. Ein echter Typus des germaniſchen Jungen iſt er trotz aller Federn fremder Nationen unter Wolframs Händen geworden: das Herz voll von Sehnſucht, weichmütig und leicht gerührt und doch begierig nach Taten, ungelenk und ſchüchtern und doch keck und todesmutig, ſeiner Kräfte ebenſo wie ſeiner Reinheit unbewußt — und es gibt in dem ganzen Gedicht nicht viel von ſo echter poetiſcher Art wie das Idyll ſeiner weltflüchtigen Kindheit und ſeinen Abſchied

von der Mutter, die ihn in einem Narrenkleid ihrer Hut entlassen, damit er „geneckt, gerauft und geschlagen“ um so eher zu ihr zurückkehre. Aber es kommt anders. Der liebenden, besorgten Herzeleide bricht das Herz vor Kummer über die Trennung von dem geliebten Kinde, und Parzival zieht von Abenteuer zu Abenteuer. Jeschune, Kunneware, Conduiramur und die um den erschlagenen Gatten Schionatulander trauernde Sigune — hier mögen sie nur Namen sein, die einige Stationen in des Helden Leben bezeichnen; wichtiger ist seine Aufnahme bei dem alten körnigen Rittersmann Gurnemanz von Graharz, der ihn in allen männlichen Tugenden unterweist und unter vielem andern mit einer Lehre bedenkt, deren gewissenhafte, aber töricht wörtliche Erfüllung ihm das größte Leid seines Lebens bereitet: mit der Lehre, nicht zuviel zu fragen. Denn als der Jüngling nun in die Gralsburg einreitet, der Erhoffte, der Geweissagte, und alle Welt erwartet, er werde durch seine Frage nach den seltsamen Ceremonien des Gral, die sich vor seinen Augen entfalten, nach dem kranken König, nach der blutigen Lanze, die unter dem Wehklagen der Templeisen von einem Knappen durch den Saal getragen wird, den Bann lösen und den Leidenden erretten — da schweigt er. Er schweigt, weil sein Sinn noch dumpf und unerschlossen ist, und schmählich wird seine Unterlassung an ihm gerächt. Denn mitten in den Herrlichkeiten der Tafelrunde, zu denen ihn die Blüte des weltlichen Rittertums, sein Freund Gawan, geleitet, erscheint die seltsame Gralsbotin, Kundry die Hexe, Kondrie la sorcière, ein Musterbild von Häßlichkeit, von der Wolfram in guter Laune zu melden weiß:

Um die Minne der Maid war selten ein Speer
Gebrochen und wenig danach Begehr,

und flucht ihm mit dem greulichsten Fluche.

Da zieht der Entehrte, der nicht weiß, wofür er zu büßen hat, trotzig, an Gott verzweifelnd, abermals in die Welt hinaus, um — charakteristisch genug für die Hilflosigkeit der Komposition fast aller mittelalterlichen Epen, den allerdings sehr einfachen „Armen Heinrich“ des Hartmann von Aue ausgenommen — unseren Blicken völlig zu

entschwinden. Gawan löst ihn ab. Kampf folgt auf Kampf, und in der Freude an ihren breiten und glänzenden Schilderungen glauben wir, zumal sie für das Ganze auch nicht die mindeste Frucht tragen, mehr den schauensfrohen, oberflächlichen Sinn der Romanen als den Ernst und die symbolsüchtige Grübelsucht der Germanen zu spüren: Vorklänge von Tassos „Befreitem Jerusalem“ und Ariosts „Rasendem Roland“. Denn daß diese ritterliche Lebensfreude für Parzivals nach innen gewandten, schwermütigen Sinn die Folie abgibt, rechtfertigt doch immer noch nicht ihre übertrieben weitläufige Behandlung, und man atmet erleichtert auf, wenn der Dichter endlich den Faden wieder aufnimmt, Parzival zu einem alten Einsiedler, seinem Oheim Trevrezent, des Amfortas Bruder, geleitet und dieser dem Helden von der Qual der Wunde, unter der der Arme sein trostloses Leben weiterschleppt, und von dem prophezeiten Ritter, der durch seine freiwillige Frage den Leidenden erlösen solle, ausführliche Kunde gibt. Da kommt die Erkenntnis über den schmerzlich Ergriffenen. Zwar bieten sich ihm noch weltliche Abenteuer aller Art, ehe er zu dem heiß gesuchten Ziele, zum Montsalvatsch gelangt, aber wir sehen doch den Weg, der ihn dahinführt, und als er endlich, bereits auf der Fahrt dahin, durch die am Gral erschienene Inschrift zum König erwählt, zum zweiten Male vor das Antlitz des siechen Amfortas tritt, der seiner in den fürchterlichsten Schmerzen geharrt, da betet der Held brünstig und bringt dem Leidenden auch mit der formellen Frage: „Oheim, was quälet Euch?“ Erlösung von seinem langen Siechtum. An des Genesenen Stelle besteigt Parzival den Thron, und das Gedicht könnte schließen, wenn es sich nicht noch mit der Lösung einiger Nebenhandlungen und einer Hinweisung auf Lohengrin beschäftigte, nicht zu seinem Vorteil und jedenfalls ohne Zusammenhang mit dem Hauptthema.

Wolframs Dichtung trägt alle Züge ihrer Zeit, Religion und Rittertum haben ihr das Leben gegeben. Aber sie verleugnet auch die Eigenart ihres Sängers nicht, der sich aus dem Geräusch der Turniere und der Pracht höfischer Feste in die dunkelste Einsamkeit

der Gedanken zurückzuziehen vermag, dessen dichterische Einfälle ebenso oft in der schwarzen Tracht mystischer Grübelei wie in den bunten Farben der Lebensfreude einherziehen. Er liebt das Dunkle, auch in seinen Ausdrücken und hat deswegen den Spott Gottfrieds von Straßburg zu erdulden gehabt. An blühender Fülle der Phantasie ist er diesem ebenso wie an frischer sinnlicher Lebhaftigkeit der Schilderung, an Vollendung und Grazie der Form unterlegen — aber er hat sich auch ein Problem gesetzt, das an Tiefe den Inhalt aller mittelalterlichen Gedichte übertrifft, und um dessentwillen müssen wir einige Verworrenheiten mit in den Kauf nehmen, dürfen wir die gelegentliche Anhäufung rohen, unverarbeiteten Stoffs und das völlige Abirren von der Haupthandlung entschuldigen. Es ist schon immer etwas, daß dies Problem in dem Getümmel der äußeren Begebnisse nicht vergessen wird und daß es sich in großen Zügen scharf und deutlich erkennen läßt. Wie die drei Teile des Parzival von der „Einfalt", vom „Zweifel" und vom „Heile" reden, so liegt die ganze innere Entwicklung des Helden, die im allgemeinen die aller Menschen ist, offen vor uns. Es ist der mit dem Instinkt für das Gute begabte unschuldige Sinn, der noch nicht zur Erkenntnis des Heils gelangt ist: der opferfreudigen Hingebung des eigenen Willens an das höchste Gut, an Gott, der sich in dem christlichen Symbol des Grals verkündigt, an Gott, der die Liebe ist und der durch die heiligste Opfertat, den Kreuzestod von Golgatha, auch die Menschen zur Nachfolge auf diesen wilden, dornigen Weg, auf diesen mont sauvage berufen hat, den nur so wenige finden. Darum steht der junge Parzival, als er auf der Gralsburg die wunderbarsten Dinge sich enthüllen sieht, trotz aller natürlichen Güte seines Herzens, doch geblendeten Auges, betäubt, untätig da, ganz noch im Bann der eigenen Interessen. Mit einer Art stumpfer Neugier läßt er die Erscheinungen auf sich wirken, aber er empfängt sie nur wie ein Geistesabwesender ein Bild auf der Netzhaut des Auges. Sie werden nicht lebendig und wirken nichts in ihm, sie locken ihn nicht zum rechten Mitleid, nicht zur Tat. Eine ästhetische Schau ziehen sie an seiner Seele vorüber. Da

trifft ihn der Fluch. Wie jeder starke Glaube den Zweifel, so hat die Tugend die Versuchung zu bestehen. Langjähriges Wirrsal folgt dem schuldlos heraufbeschworenen Ärgernis. Die Binde fällt von den Augen des Helden, aus dem naiven, tatenlosen Schauen wird ein zielbewußtes, mutvolles Handeln, und als das Roß ihn in die Nähe des Heiligtums zurückführt und er des ganzen Jammers inne wird, den er mit einem Worte hätte wenden können, da vollzieht sich die große Wandlung. Er hat das Mitleid kennen lernen und das Heil gefunden.

Man kann bei aller Verehrung vor dem Dichter, der dies sein Problem so überzeugend, so ernst und weihevoll behandelt, doch gegen die Wahl seiner Mittel mancherlei einwenden. Die bloße „Frage" nach dem Leiden des Amfortas tut uns kein Genüge. Es ist zwar klar, daß ihr symbolische Bedeutung zukommt, daß in ihr für das hilfsbereite Mitleid nur eine Formel gegeben werden soll, aber man versteht nicht recht, warum Parzival bei Wolfram zu allem Überfluß vorher schon, ehe er zum zweiten Male unter die Templeisen tritt, von den Wundern des Gral durch seinen Oheim Trevrezent Kunde erlangt und so der Freiheit seiner Entschließung, die entscheidende Frage zu tun, beraubt wird. Wie Siegfried ohne Hilfe des Gottes siegen muß, so mußte auch Parzival aus eigener freier Regung die Frage an den König richten. Sie durfte ihm nicht entlockt werden. Noch weniger aber durfte ihm alles, worauf es ankam, von fremder Seite auseinandergesetzt und nahegelegt werden. Das ist ein Bruch in die Konsequenz des Gedankens ganz wie die voreilige Erwählung Parzivals zum Gralkönige, noch ehe er an das mit heißer Seele gesuchte Ziel seiner Irrfahrten gelangt ist. Es sind Ungereimtheiten, die man um so weniger versteht, als sie so leicht zu vermeiden waren. Eine Konfusion an anderer Stelle, in den zahllosen Kampfberichten z. B., durfte man dem Dichter, der des Schreibens nicht mächtig und seine Poesien zu diktieren gezwungen war, gewiß nicht hoch anrechnen. Hier aber war sie ein schwerer Fehler, und für jeden Nachdichter des Stoffs wäre die Pflicht zu ihrer Beseitigung erwachsen. Eine wieviel freiere und bedeutendere

Aufgabe erstand aber vollends dem Dichter, der das epische Gedicht zur Grundlage eines Dramas wählte! Nur mit rücksichtsloser Selbständigkeit war eine solche Aufgabe überhaupt zu lösen. Eine sklavische Anlehnung an den Eschenbacher wäre ein vielfacher Widersinn gewesen. Sind doch die Bedingungen des Epos ganz andere als die des Dramas, ist doch unsere Zeit eine ganz andere als die des Mittelalters! Wer ein lebendiges Werk schaffen wollte, hatte herauszufühlen, wohin unser Volk in unsern Tagen sehnend sich drängt, und nicht mit historischem und sagenhaftem Ballast, sondern mit allgemein menschlich verständlichen großen Motiven die Herzen der Hörer zu zwingen. Das war das Problem, das sich Richard Wagnern bot, und selten hat er seines Amtes als Dichter mit kühnerer und größerer Hand gewaltet als hier. Nur den Kern, die Vollendung des „reinen Toren" zum Erlöser hat er aus dem alten Gedicht herausgeschält, das Zufällige und Ungereimte motivisch fest verbunden und begründet und die in dem Epos weit verstreuten Glieder zu einer dramatisch einfachen, organischen Handlung vereinigt. Es fehlt zwar nicht an einigen Bedenklichkeiten und Schwächen, aber der ganzen Bedeutung der Wagnerschen Tat wird man auch nur dann ganz inne, wenn man das Gefüge seines „Parsifal" mit dem Stoff bei Wolfram und seinen Vorgängern vergleicht.

In echt dramatischer und theatralischer Antithese stellt Wagner, wie einst der Elisabeth die Venus, den Romfahrern das üppige Ingesinde des Hörselbergs, der Burg des heiligen Gral das Zauberschloß des Klingsor gegenüber. Es ist derselbe sagenhafte, mit dem Bösen verbündete Zauberer, der auch im Gedicht des „Wartburgkriegs" den Friedensstörer und Verderber spielt. Bei Wolfram ein italienischer Herzog, der, um einer Liebschaft willen verstümmelt, sich durch bösen Zauber an den Menschen rächt und in seinem geheimnisvollen Schlosse Ritter und Frauen gefangen hält, ist er bei Wagner der gleichen Künste mächtig, aber ein verschlungenes Geschick verknüpft ihn eng mit dem des Gral und seiner Ritter. Durch eine verbrecherische Selbstverwundung hat er die böse Lust in sich

ertöten und der Wonnen des Gral teilhaftig werden wollen — umsonst; von den Hütern des Heiligtums verachtungsvoll verstoßen, wendet er nunmehr alle seine List und Macht gegen die Templeisen, und was bei Wolfram ein ungenannter Heide tut, von dem wir nichts weiter erfahren, vollbringt bei Wagner Klingsor selbst. Amfortas hat der Zauberplage, die einen Ritter um den anderen dem reinen Dienst entwandt, Einhalt tun und mit der heiligen Lanze (dem Speer des Longinus) den frechen Magier bekämpfen wollen. Aber der Macht des Weibes, das in Klingsors Banne stehend die Streiter des Herrn berücken muß, unterliegt der Hüter des Gral. Der Speer entsinkt dem Verführten; Klingsor ergreift die geweihte Wehr — von ihr getroffen schreit Amfortas auf; er hat die furchtbare Wunde in der Seite empfangen, die Wunde, „die nie sich schließen will".

Für den Helden, dem bei Wagner das Erlösungswerk zu vollbringen obliegt, galt es nun zweierlei: den Speer aus der Macht Klingsors zurückzugewinnen und mit ihm des Königs Wunde zu berühren. Damit war die epische „Frage" zum dramatischen Motiv geworden und gleichzeitig ein anderes Moment gegeben, das zu Parsifals Berufung unerläßlich war. Er mußte wie Amfortas in das Garn des Bösen geraten, aber der Verführung, der jener unterlag, mußte er widerstehen. In den Armen der Sünde mußte ihm die Schuld des Amfortas zum Bewußtsein und mit der Erkenntnis das Mitleid kommen. So nur konnte er die teuflische Macht besiegen und die Heilstat vollbringen. Und „Parsifal" (der „reine Tor") vollbringt sie. Ein frischer, kecker Knabe, hat er wie Wolframs Parzival, Gamurets und Herzeleidens Sohn, die verwitwete Mutter, von dem Anblick „glänzender Männer", weltlicher Ritter angelockt, verlassen, mit Pfeil und Bogen bewehrt, die er in dem Revier des Montsalvatsch sofort an einem armen Schwane übt. Aber wie Wolframs Parzival die Vögel im Walde schießt und doch über ihren Tod weint, so hört auch Wagners Parsifal mit wachsender Ergriffenheit die mahnende Rede des alten Gurnemanz, zerbricht die kindischen Waffen und folgt dem greisen Ritter in die Burg.

Dort sieht er das Wunder und — schweigt. Aber in Klingsors Blumengarten kommt ihm die Offenbarung. Er entreißt sich, nachdem ihm mit dem furchtbaren Aufschrei „Amfortas! Die Wunde!“ die Erkenntnis gekommen, der immer leidenschaftlicher werdenden Versucherin und weiß nun, was zu tun. Der Speer, den Klingsor nach ihm schleudert, bleibt über seinem Haupte schweben, er schwingt ihn mit dem Zeichen des Kreuzes — das spukhafte Reich der Lust versinkt in Schutt und Ruin, und mit der heiligen Waffe sucht Parsifal nun abermals den Weg zum Gral. Lange bleibt er ihm verschlossen, und erst nach unstetem Irren, während dessen sich ihm das Herz vollends gestählt und geläutert, findet er ihn, bringt dem siechen König die Rettung und erwirbt die Krone des Gral.

Das hatte unter des Meisters Händen alles so große, typische Züge angenommen, das war aus bloß persönlichen Erlebnissen so sehr zum Geschick der ganzen Menschheit angewachsen, daß auch das Widerspiel der reinen Macht die Niederungen des bloß Anekdotenhaften verlassen mußte. An der Person des Klingsor haftet schon allzuviel fabelhafter Krimskrams, der sich symbolisch nicht ganz lösen läßt — aber wo in der Schale und der Lanzenspitze das Blut der Gottheit selbst glüht, da durfte die Verführerin, welche die Ritter diesen ewigen Gütern entfremdet, nicht ein beliebiges Weib von menschlicher oder dämonischer Leiblichkeit sein. Auch in ihr mußte das Kleinliche, Individuelle zum „Ewigen“ erweitert werden, und nie ist Wagner ein keckes und gefährliches Wagnis großartiger gelungen. Bei Wolfram ist dem Herrn des Zauberspiegels und des verwunschenen Schlosses (des „château-merveille“) ein reizendes boshaftes Weib, die Herzogin Orgeluse (Orgueilleuse) verbunden, die die Blume der weltlichen Ritterschaft, den prächtigen Gawan, in ihre Netze lockt; in ihrem Dienst hat Amfortas einst seine schwere Wunde empfangen, und sie ist es, deren Minne ein Ritter in roten Waffen (Parzival), der nach dem Gral forschte, verschmäht. Mit dieser Orgeluse verschmolz nun Wagner die wunderliche Botin der Templeisen, deren Spur sich schon im Mabinogi findet, die Chrétien de Troyes »la demoiselle« und

Wolfram Kondrie la sorcière nennt: Kundry. Mit zwei Seelen in der Bruſt erſcheint ſie ſchon bei Wagners Vorgängern. Sie trägt die Züge eines Scheuſals und hat doch ein weiches Herz, ſie führt den Fluch auf den Lippen und möchte ihn doch in Segen wandeln. Sie ſchluchzt und ringt die Hände, nachdem ſie den unglücklichen Sohn Herzeleidens aus den Reihen der Tafelrunde vertrieben, und ſie neigt ſich demütig und jauchzt vor Freude, als ſie ihm das Ende ſeiner Leiden ankündigen und die Verheißung des Grals, die ihn zum König beſtimmt, vermelden darf. Ja, dies Doppelweſen findet ſich im fünfzehnten Buch des dritten Teiles bei Wolfram auch bei der ſtolzen und ſchnippiſchen Verführerin Orgeluſe: auch dieſe weint vor Freuden, als ſie Parzivals Berufung vernimmt, denn nun weiß ſie, daß er den ſündigen Hüter des Gral, Amfortas, der um ihretwillen leidet, von ſeiner Qual erlöſen wird. Man hat dieſe Zwieſchlächtigkeit des Weſens der Kundry aus dem Typus der germaniſchen Walküre erklärt, die auch wie ſie verwundet und heilt, Tod und ewiges Leben kündet — gewiß mit Grund; aber bei Wagner iſt ſie noch tiefer gefaßt: es iſt die Menſchheit ſelbſt, die im Bann des Fleiſches und der Sünde ſteht und die ſich brennend nach dem Heile ſehnt; ſelbſt das Höchſte, was ihr beſchieden iſt, die Liebe, verkehrt ſich ihr zum Niedrigſten, an das Tieriſche iſt die ewige Seele geſchmiedet, und dieſe ſelbſt, in tiefe Schuld verſtrickt, hat keine Macht, den Feind in der eigenen Bruſt zu bezwingen, wenn ihr nicht ein Heiland die Gnadenpforte aufſchließt. Nur durch ihn gelangt ſie zur Ruhe, ſonſt iſt ſie ewig in ihrer Unraſt und ihrem Zwieſpalt. Wie genial, dieſer Geſtalt nun noch die Züge der ewigen Jüdin, der Herodias, zu leihen, die in der deutſchen Sage mit dem wilden Jäger durch die Wolken dahinfährt, die Gundryggia mit dem Gwyddao (Wotan), ihm verbündet, wie Kundry dem Klingsor. Die Unſelige aber, die über das noch blutende Haupt des Täufers, das ſie in der Schüſſel trug, um es dem Vierfürſten ſchauzuſtellen, lachte und eben um dieſes Frevels willen, angeblaſen von dem Hauch des bleichen Mundes, zu ewigem Fluge verdammt ward, wird bei Wagner vollends zur Ahasvera: denn im „Parſifal“ hat ſie nicht

über das Haupt des Johannes, sondern über Christus selbst gelacht, als er, das Kreuz auf der Schulter, die Straße zur Richtstätte ging. Es ist eine einfache und naheliegende Umgestaltung, ganz der Verwandlung entsprechend, die das blutige Haupt im Becken (der gälischen Sage) zum Gral, den Kultus des Täufers zum Dienst des Heilands erhebt. Von des kreuztragenden Messias Blick getroffen irrt sie nun „von Welt zu Welt, ihm wieder zu begegnen". Aber wenn ihr aus den reinsten Augen ein Schimmer der göttlichen Heiligkeit entgegenstrahlt, dann kehrt ihr das alte sündhafte Lachen zurück — der Blick des Unschuldigen verschwimmt in der Glut unreiner Liebe, er ist verloren und um ihre Erlösung ist es getan. Da naht ihr der, der ihrer Macht widersteht: Parsifal. Zuerst umschmeichelt sie, jetzt nicht mehr die wilde Botin des Grals, sondern durch Klingsors Zaubermacht zum berückend schönen Weibe umgeschaffen, den Arglosen, der sich soeben erst des holden Andrangs der Blumenmädchen anmutig erwehrt hat, mit wehmütigen Erinnerungen an die Mutter, die er im abenteuernden Drange vergessen, die Mutter, der der Gram um den Verlorenen das Herz gebrochen hat — und schmerzlich überwältigt sinkt der Jüngling der Schönen zu Füßen. Mußte es nicht eine heilige Liebesmacht sein, die ihm den trauten Namen zurückrief, eine reine, göttliche Macht, die ihn aus dem Getändel einer kindlichen Wunderwelt zu der Quelle der Schmerzen führte, damit er sich in ihr gesund bade, den vergeßlichen Sinn stärke, das tote Herz belebe? Kundry hatte ihre Netze klug gestellt: die Mutterliebe sollte der bösen Lust zur Kupplerin dienen, als ihr letzter Gruß sollte der Liebe erster Kuß das süße Gift in sein Blut träufeln. Aber unter den Lippen der schönen Verderberin zuckt der Reine in plötzlichem Schrecken empor, und jener Mark und Bein durchdringende Schrei, der ihm entfährt „Amfortas! — — Die Wunde!" spaltet die Scene und damit das ganze Drama in seine Hälften: der reine Tor wird wissend, den Schmerz des Amfortas leidet er mit, seine Schuld tritt riesengroß, zermalmend vor ihn hin, und wie er die furchtbare Bedeutung des verräterischen Kusses begreift, der einst den Hüter des Grals dem Heil entwandt

und den heiligen Speer in die Macht des Bösen geliefert, da stößt er die Verführerin heftig von sich. Wie sich aber Parsifal verwandelt, tut es auch Kundry. Bis zu dem Kusse war sie nur das Werkzeug Klingsors, jetzt regt sich in der schrecklich Verwirrten der eigene Erlösungstrieb, und was sie redet und vollbringt, ist nur die dramatische Steigerung dieser einen wahnvollen Regung: sie glaubt das Heil im sündigen Umarmen zu finden, sie verwechselt die himmlische mit der irdischen Liebe. Vergebens ruft ihr der hellsichtig gewordene zu:

Auch dir bin ich zum Heil gesandt,
Bleibst du dem Sehnen abgewandt.
Die Labung, die dein Leiden endet,
Beut nicht der Quell, aus dem es fließt:
Das Heil wird nimmer dir gespendet,
Wenn jener Quell sich dir nicht schließt.
— — — — — — — — — —
O Elend! Aller Rettung Flucht!
O Weltenwahns Umnachten:
In höchsten Heiles heißer Sucht
Nach der Verdammnis Quell zu schmachten! —

Sie begehrt nur immer wilder die falsche Erlösung vom Sehnen, und als er nur eins fordert: den Weg zu Amfortas zu wissen, dem der immer klarer, immer heldenhafter vor unseren Augen sich Entwickelnde „des Mitleids Ehre“ schenkt, da höhnt sie und droht, und als er sie der Vernichtung weiht „Vergeh', unseliges Weib“, ruft sie unter schrecklichen Flüchen die Hölle wider ihn auf — um selbst von dem Reinen zertrümmert und gerettet zu werden. Eine andere sehen wir sie im dritten Aufzug wieder: dem Klingsor und der Macht, die mit seinem Zauberschloß in nichts versunken ist, für immer entrissen, ist sie jetzt nur noch des Grals Botin, die Helferin; „Dienen, dienen“, das sind die einzigen Worte, die sie spricht — von nun an verstummt sie. In schweigender Sehnsucht erwartet sie das Heil, das naht. Sie wundert sich nicht, wie der alte Gurnemanz, über den schwarzen speertragenden Ritter. Sie weiß: es ist der Retter, der auch ihr gesandt ist. Jetzt verkündet sein Auge der Reuigen,

die ihm demütig ergeben die Füße wäscht und salbt, die Erlösung, die sie einzig begehrt. Unter der Taufe fließen ihre Tränen, und als der Gral in Parsifals Händen erglüht und die Taube von oben herabschwebt, da sinkt sie entseelt zu des erkorenen Königs Füßen.

Das ist alles ebenso tiefsinnig wie dramatisch groß, und im Grunde ist es auch einfach, da man der wenigen mythischen und legendenhaften Reminiszenzen die Gestalt fast ganz entkleiden kann, ohne daß sie von ihrer Deutlichkeit und ihrem Leben verliert. Einer reichen, blühenden Erfindungskraft verdankt diese wiederum wie so vieles bei Wagner ganz originelle Gestalt ihr Dasein, einem energischen, dramatischen und architektonischen Sinn die ganze Handlung ihre Entwicklung und Struktur. Und wie diese von der Bedeutung einer Heilskunde, die sich vor unseren Augen verkörpert und die an dramatischen Momenten ungleich reicher ist als es die leidvolle Tragödie von Golgatha ihrer ganzen Natur nach sein kann, so ist das ganze Werk an dramatischen Einzelschönheiten überreich: Parsifals keckes Auftreten und seine Reue über die Tötung des Schwanes bei der Strafpredigt des wackeren Alten (dem Wagner so glücklich die Züge und das Amt des Gurnemanz und Trevrezent zugleich geliehen), Klingsors Beschwörung der Kundry, der Schluß des zweiten Aktes mit dem Zusammenfallen des Zauberbaus und der Verödung des wunderbaren Gartens, die leidenschaftliche Weigerung des Amfortas im dritten Akt, das heilige Amt aufs neue zu versehen, endlich die Heilung der Wunde durch den Speer und die Spendung des Mahles durch Parsifal — das ist alles voll sinnfälligen Lebens, und auch an Scenen, die sich in breiten, vollen Zügen langsam ausatmen und doch in der dramatischen Entwicklung nicht ruhen, ist kein Mangel. Es ist wohl deutlich, daß in der großen Scene, die die Krisis des Dramas bringt, in Kundrys Verführungsversuch jeder Zug an seinem Platze steht — aber es ist allerdings nicht zu leugnen, daß mit dieser stetigen dramatischen Entwicklung die theatralische Steigerung nicht Hand in Hand geht. Von schnellfertigen Laien wird ihr denn auch beständig die zwei- oder gar dreifache Abwendung Parsifals von der schönen Sünderin vorgeworfen. Diese

Tadler haben dann freilich auch über die Umwandlung, die mit der Kundry vorgeht, blind hinweggesehen; sie erwarten, daß Parsifal, nachdem er durch den Kuß den Schmerz der Wunde in seinem Herzen empfangen, sich schon aus ihren Armen reißen müsse, sie sind erstaunt, daß dies erst geschieht, nachdem er das Jammern des Amfortas und die Heilandsklage im geistigen Ohr gehört, jeden Blick, jede liebkosende Bewegung der Kundry auf das Unheil gedeutet, das sie damit dem Gral und seinem Hüter zugefügt, und sie begreifen vollends nicht, daß der ersten Verstoßung „Verderberin! Weiche von mir!“ noch eine zweite folgt. Allerdings wiederholt sich hier dieselbe Geste, und dem Zuschauer, der eine dramatische Rutschpartie zu machen wünscht, sind die langen Verweilungen zwischen den Höhepunkten unverständlich und unerquicklich wie ihre scheinbare Wiederholung. Dem ernsteren Sinn aber, der die erschütternde, psychologisch orakelhaft tiefe Entwicklung dieser großartigen Scene verstanden, wird die an und für sich nicht wegzuleugnende theatralische Schwäche, die in der äußerlichen zwiefachen Verstoßung liegt, geringfügig erscheinen. Vielleicht bleibt ihm der Wunsch, Wagner hätte für den Schluß der zweiten Hälfte der Scene noch stärkere Ausdrucksmittel gefunden, die sich auch theatralisch sofort als ein Überbieten der ersten, als eine unmittelbare Annäherung an die Katastrophe dargestellt hätten — aber er verehrt ihren inneren Fortgang zu tief, als daß er sich dadurch stören ließe. Vollends verfehlt aber wäre es, wenn ein gleicher Vorwurf auch wider die Scene der Fußwaschung erhoben würde, der es an äußerer Bewegung selbstredend gebricht: aber ihr wohnt ein so tiefes inneres Leben inne und mit jedem Worte rückt die innere Entwicklung in ihr weiter: Parsifals Weihung zum Retter und König des Grals und die in Tränenschauern sich verkündende Erlösung der Kundry, daß wir aufs tiefste ergriffen den ruhigen Fluß ihrer Balsamquelle ebenso bewundern wie das äußere Bild, das sie auf der Bühne annimmt. Ohne die geringste Spur theatralischen Wesens hat sich in ihr der Geist den Körper geschaffen, der Geist der Weihe ein Bild der Gnade, wie es ergreifender kaum in den Meisterwerken des Cinquecento geschaffen ist.

Es darf jedoch nicht bemäntelt werden, daß es auch im „Parsifal“ wie in allen späteren Schöpfungen Richard Wagners an Scenen nicht gebricht, denen das Kriterium des Dramatischen, die Entwicklung, vollständig fehlt, Scenen, in denen die Handlung gänzlich stockt, ohne daß wir doch im lyrischen Moment Ersatz fänden. Jeder Bühnendichter hat zwar das Recht, wenn er uns nicht sofort in medias res zu führen vermag (wie es im „Don Juan“ so ganz unvergleichlich geschieht), im Anfang seines Werkes episch zu exponieren, aber es ist auch das naturgemäße Verlangen des wahren Dramatikers, dies nicht bloß in der nun einmal gegebenen dramatischen Form, die in diesem Falle nicht mehr als dialogische Form bedeutet, zu tun, sondern in ihr zugleich die Charaktere anzulegen und die Handlung wenn auch noch so unmerklich in Fluß zu bringen. Shakespeare hat diese Meisterbedingung so oft erfüllt und uns so vollendete Expositionen gegeben („Romeo und Julia“, „Macbeth“, „Othello“), daß es seinen unsterblichen Ruhm nicht verkleinern heißt, wenn man als ihr Widerspiel eine mißratene, anscheinend absichtlich nachlässige dagegen aufstellt: die Eröffnungsscene des „Cymbelin“ mit der Unterredung der beiden Edelleute, die, weder charakteristisch noch dramatisch, nur den Zweck hat, das Publikum in dialogischer Form mit den wissenswerten und zum Verständnis notwendigen Voraussetzungen des Dramas bekanntzumachen. Ähnlich irrt Wagner im „Parsifal“. Zwar der unmittelbare Beginn führt uns mit milder, weicher Hand sofort in den Bannkreis des Heiligen, und hierzu wäre auch nicht das Geringste zu wünschen. Wenn der Morgenweckruf der Posaunen von fernher in die schattige, ernste Waldstille dringt, der alte Gurnemanz die schlafenden Knaben weckt und die drei sich nun zum stillen Gebet auf die Kniee senken, dann sind wir auf jedes christliche Tun, auf jedes religiöse Wunder vorbereitet, und unsere Empfindung beeinflußt auch unsere Erwartung von dem dramatischen Gang der Handlung: daß diese dahinstürme, vermuten wir nicht, vielmehr erwarten wir, sie werde etwa mit derselben feierlichen Ruhe schreiten, wie Kirchgänger es tun, und wir fühlen uns nicht betrogen. Trefflich führt der Meister auch Kundry, auch den

schwerkranken Amfortas ein, aber wenn der wackre Gurnemanz beginnt, die Knappen über die wilde Botin aufzuklären, die sie doch längst kennen müßten, wenn er ihnen von der Verwundung des Amfortas erzählt, die doch das erste Wissen und Fragen eines jeden Gralzöglings sein wird, wenn er ihnen gar in dem breiten Satz „Titurel, der fromme Held“ die Entstehung des Kultus, die Gründung des Heiligtums, Klingsors Freveltat und alles Weitere bis zum Erscheinen der Verheißung am Gral auseinandersetzt:

Durch Mitleid wissend
Der reine Tor.
Harre sein,
Den ich erkor —

dann erschöpft sich die Geduld derer, die in einem Musikdrama auf das dramatische Moment nicht verzichten wollen, und es tritt wieder einer jener Fälle ein, in denen Wagner im Widerspruch mit sich selbst bei der Aufklärung der äußeren Handlung überlange verweilt und mit ihr seine eigene Theorie, ähnlich wie er es im „Tristan“, dem „Ring des Nibelungen“ und gelegentlich auch in den „Meistersingern“ getan, empfindlich verletzt. Es soll darum der musikalische Reichtum und die Geschlossenheit dieses Satzes nicht verkannt werden, in dem alle Gralmotive sich zu herrlichem Bunde vereinen, um der Macht des Bösen zu trotzen, die sich im Tremolo der Bässe ankündigt, den Blumenzauber und das Lachen der Kundry zu ihrer Hilfe ruft, bis der Speer in des Verdammten Händen ist — aber damit sind die Erfordernisse des Musikdramas nicht erfüllt, und ich möchte den Ehrlichen sehen, der hier, wenn er sich nicht ganz in den musikalischen Strom versenkt und das Auge für die innere und äußere Handlung schließt, keinen Mangel empfindet. Wie eine Befreiung vom Druck wirkt da Parsifals keckes jugendfrisches Motiv, das die Verheißung im Munde der Knaben zu Schanden macht, und meisterhaft in jeder Beziehung ist die Einführung des reinen Toren. Was für ein stumpfer Sinn müßte es sein, der sich durch des alten Ritters milde, ernste Mahnworte nicht ergriffen fühlte! Die Rede scheint zwar nur einer episodischen Tat, der Erlegung des Schwanes zu

gelten — aber trotzdem ist nichts in ihr zu lang, denn jedes Wort bedeutet eine Erweichung des spröden Torensinnes des übermütigen Kindes, bis seine Hand den Bogen zerbricht und die Pfeile von sich schleudert. Vielleicht sagen auch einige, sie sei schon darum vom Übel, weil sie nicht nur einer bloßen Episode der Handlung, sondern auch „nur einem Schwane" gelte. Nur einem Schwane — hier wäre nun eine Stelle, wo Wagner die Kunst zur Sprecherin für seine religiösen und menschlichen Ideen erkoren, und aus jedem dieser Worte tönt der Prophet, der von der Höhe des Berges dem Volk eine Liebesbotschaft verkündet.

Du konntest morden? Hier im heil'gen Walde,
Des stiller Frieden dich umfing?
Des Haines Tiere nahten dir nicht zahm,
Grüßten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen was sangen die Vöglein dir?
Was tat dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu suchen flog der auf,
Mit ihm zu kreisen über den See,
Den so er herrlich weihte zum heilenden Bad:
Dem staunte'st du nicht, dich lockt' es nur
Zu wild kindischem Bogengeschoß? —
Er war uns hold: was ist er nun dir?
Hier — schau her — hier trafst du ihn:
Da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel,
Das Schneegefieder dunkel befleckt,
Gebrochen das Aug', siehst du den Blick?
Wirst deiner Sündentat du inne?

Wagner hat sich in einem „Offenen Schreiben an Herrn Ernst von Weber" energisch gegen die Vivisektion gewandt und u. a. die Sätze aufgestellt: „Wer zur Abwendung willkürlich verlängerter Leiden von einem Tiere eines andern Antriebes bedarf als den des reinen Mitleidens, der kann sich nie wahrhaft berechtigt gefühlt haben, der Tierquälerei von seiten eines Nebenmenschen Einhalt zu tun. Jeder, der bei dem Anblick der Qual eines Tieres sich empörte, wird hierzu einzig vom Mitleiden angetrieben, und wer sich zum Schutze der Tiere mit andern verbindet, wird hierzu nur vom Mit-

leiden bestimmt, und zwar von einem seiner Natur nach gegen alle Berechnungen der Nützlichkeit oder Unnützlichkeit durchaus gleichgültigen und rücksichtslosen Mitleiden. Daß wir aber dieses einzig uns bestimmende Motiv des unabweisbaren Mitleidens nicht an die Spitze aller unserer Aufforderungen und Belehrungen für das Volk zu stellen uns getrauen, darin liegt der Fluch unserer Civilisation, die Dokumentierung der Entgöttlichung unserer staatskirchlichen Religionen" — und „denn unser Schluß in betreff der Menschenwürde sei dahin gefaßt, daß diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Tiere anderseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird."

Ich darf es nicht wagen, ein Urteil darüber zu fällen, ob die ärztliche Wissenschaft wirklich ohne das traurige Mittel der Vivisektion nicht im stande ist, sich ersprießlich für die Menschheit zu entwickeln, und ob, wie seitens der Angegriffenen stets so nachdrücklich betont wird, wirklich in den Laboratorien alles geschieht, um die Tiere für ihre Leiden unempfindlich zu machen, aber es ist gewiß, daß von dem großen Evangelium des Mitleids, das recht eigentlich der Lebenskeim aller religiösen und sozialen Triebe der Gegenwart und das einzige ist, wovon ein wirkliches Heil, eine wahrhafte sittliche Entwicklung und Verbesserung zu erwarten ist, um so mehr als es mit bloßen Glaubensformeln, kirchlichen überlebten Ceremonien u. dgl. nichts zu tun hat — es ist gewiß, daß heutzutage die Tiere von ihm nicht ausgeschlossen werden können. Gerade die Naturwissenschaften, die sie für sich als ihre Objekte fordern, haben sie uns näher gerückt, und der Darwinismus, den die positive Religion, d. h. die Kirche mit Bedenken und Grauen nahen sah und wachsen sieht, hat vollends das Seinige getan, uns die dünkelhafte Überhebung zu nehmen, die Berge zwischen uns und die Tierwelt wälzte und jede Seelentätigkeit der Tiere mit dem bequemen Wort „Instinkt" diskreditierte und von der unseren unterschied. Wer sehen will, kann sich heute ganz genau darüber unterrichten, was uns mit ihnen verbindet,

was uns von ihnen trennt, und wer durchaus den Weg zum Mitleid nicht finden sollte, der findet ihn nie. Sei dem aber wie ihm wolle — man braucht schließlich weder auf Darwin noch auf Schopenhauer zurückzuweisen, um im Mitleid die einzig wahre Grundlage der Sittlichkeit nachzuweisen. Schon das Christentum ist ganz von ihm erfüllt, dasselbe Christentum, in dem der stolze, freie Schiller, der „aus Religion keine Religion von allen bekannte", „virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten fand", während ihm ihre verschiedenen Erscheinungen im Leben „bloß deswegen so widrig und abgeschmackt" schienen, „weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind." In einem in so besonderem Sinne christlichen Musikdrama, wie es der „Parsifal" ist, bot sich Wagnern der Anlaß zur Verkündigung des Mitleids darum ganz von selbst, und deshalb hat auch die Absicht, die man bei der Rede des Gurnemanz spüren möchte, nicht den mindesten verstimmenden Beigeschmack. Wagner erfüllt nur eine ihm durch das Drama selbst gebotene Pflicht mit besonderer Liebe: er läßt Parsifals Herz durch den Anblick des toten Schwanes rühren, damit das unsere sich dem Mitleid für die Tiere erschließe oder weiter öffne.

Zu den Partien, in denen weniger mehr gewesen wäre, gehören, dramatisch und theatralisch betrachtet, auch die Schmerzensausbrüche des Amfortas. Trotzdem könnte man über solche „Längen" bei der musikalischen Bedeutung, die auch ihnen innewohnt, und der erstaunlichen Fähigkeit Wagners, dem Jammer Worte und Töne zu leihen, eilig hinweggehen, wenn es nicht immer wieder zur neuen Pflicht würde, die Nachfolger des Meisters zu warnen, in solchen Verweilungen seine Größe und das Bahnbrechende seines Schaffens zu suchen. Wir Deutschen haben nun einmal die unglückliche Neigung, das Dramatische auf dem Theater zu mißachten und die Bühne zur Versuchsstätte für künstlerische Experimente zu machen — um so mehr hat darum ein jeder, dem die Entwicklung der theatralischen Kunst, in der alles begriffen ist, was zum dramatischen Kunstwerk und zu seiner Darstellung gehört, wahrhaft am Herzen liegt, die Pflicht, durch das hartnäckige Betonen solcher Mängel die Ablenkung der

jungen, heranwachsenden Talente vom Ziel zu verhüten und einem ähnlichen Wirrwarr vorzubeugen, wie er nach Lessings und Schillers bestimmtem, kraftvollem und segensreichem Vorgehen durch den alternden Goethe und die Romantiker dem Schauspiel beschieden wurde. Seltsamer übrigens als solche bei dem Meister ja nicht seltenen Mißachtungen der Ökonomie und des dramatischen Fortschritts ist mir stets das Verwischen des Höhepunkts in der Schlußscene des ganzen Werkes erschienen — seltsam darum, weil Wagner auch dann, wenn er in den angedeuteten Fehlern aus einer Art prinzipiellem Trotz geschwelgt hat, eine theatralische Krisis doch immer mit der erforderlichen Schlagkraft und Schärfe zur Darstellung bringt, oder, wenn sie sich in einer starken äußerlichen Bewegung nicht kundgeben kann, sie auf andere Weise heraushebt. Ich denke im letzten Sinne an das Einsetzen des Liebesmotives nach dem Trunk im „Tristan", des weiteren an Markes und seiner Ritter jähes Eindringen in den Schloßgarten, Tristans Tod in den Armen der Isolde, Walthers und Evas Begegnung in Sachsens Werkstatt, Kundrys Fluch und die Vernichtung des Zaubergartens, von den mächtigen Höhen in Wagners früheren Werken, dem Versinken des Venusberges, Tannhäusers Preis der Liebesgöttin im Saal der Wartburg, Lohengrins erstem Erscheinen im Schwanenwagen, der Besiegung des Telramund, der Tötung desselben in der Kemenate und der damit eng verbundenen Zerstörung von Elsas und Lohengrins jungem Liebesglück und vielem anderen gar nicht zu reden. Erwägt man nun, welches Leid der unglückliche Amfortas den Rittern zugefügt, seit er das heilige Amt zu verwalten sich weigerte und ihnen mit dem Anblick auch die Labung des Grals verschloß, wie er selber alles Drängens ungeachtet nur nach dem Tod verlangt, was also alles auf dem Spiele steht; erwägt man ferner, welch furchtbares Bild dieser erschütternde Zwiespalt auf der Bühne angenommen, daß Amfortas mit aufgerissenem Gewande in wütender Verzweiflung verzückt allein steht, die Brust den Schwertern der Ritter darbietend, dann erwartet man auch eine deutlich umgrenzte mächtige Befreiung von diesem furchtbaren Druck. Aber sie bleibt aus. Unvermerkt erscheint Parsifal

unter den Rittern, und ganz beiläufig gleichsam berührt er mit dem Speer, der die Wunde, die er geschlagen, einzig zu heilen im stande ist, die Seite des Amfortas. Es versteht sich von selbst, daß die Enthüllung des Grals durch Parsifal uns stark erschüttert und rührt — aber über die Krisis sind wir zu sacht hinweggeführt. Sie bleibt auf der Bühne fast unbeachtet und wirkungslos. Auch ist es noch keinem der sonst trefflichen Sänger des Amfortas, die ich hörte (die Herren Reichmann, Perron und Scheidemantel), gelungen, Wagners Anweisung „Amfortas Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf" deutlich zu verwirklichen. In einen Blick, in das Leuchten eines Auges, das in dem weiten Zuschauerraum selbst für den Weitsichtigsten nicht genau wahrgenommen werden kann, durfte diese wichtige Entscheidung nicht allein verlegt werden — dramatisch, musikalisch und scenisch verlangte sie eine stärkere Betonung und Isolierung. Es scheint fast, als wäre Wagner hier in einen ähnlichen Fehler wie Wolfram von Eschenbach verfallen, der die Berufung Parsifals und seine Königswahl vorwegnimmt, so daß ihm bei seinem zweiten Erscheinen auf der Gralsburg nicht viel mehr zu tun übrig bleibt. Auch Wagner mochte glauben, das Publikum sei durch die kurz vorangegangenen ergreifenden Ereignisse von Parsifals Bestimmung und Erwählung so vollkommen durchdrungen, daß es weiteren Zeugnisses nicht bedurfte. Ganz recht. Aber es handelt sich hier nicht allein um den wissenden Zuschauer. Um die übrigen dramatischen Personen und ihre Lage handelt es sich, und diese wollen wir vor unseren Augen so entwickelt sehen, wie es ihre Bedeutung und der Augenblick verlangt. Vielleicht wäre schon mit einer Verbesserung des scenischen Arrangements geholfen. Aber dies gehört Wagnern auch, und in seinem Geiste überwacht es seit dem Jahre 1886 seine Witwe. Und wie herrlich gelang auch in dieser Beziehung alles andere, von dem Füllen der Weinkelche bei dem Liebesmahl und dem zierlichen Reigen der Blumenmädchen bis zu den rein technischen Dingen, dem Erglühen des Grals, dem Speerwurf, dem Schweben der Taube. Auch die Wandeldekorationen, deren zweite bei der Aufführung im Jahre 1882 nicht nach Wunsch geriet, sind jetzt gleich schön und

stimmungsvoll, ein Meisterstück ist der Einsturz des Klingsorschen Schlosses mit seiner (zuerst allzu bunt geratenen) Blumenfülle, vor allem herrlich aber das Innere des Gralstempels mit seiner sternbesäten Kuppel: so recht die Stätte, um die Herzen seiner Ritterschaft und der Zuhörer zur Andacht zu stimmen. So bliebe denn nichts mehr zu wünschen als durch die scenische Anordnung auch dem Augenblick „der Erlösung des Erlösers" die Plastizität zu geben, die ihm durch den Dichter und Musiker nicht gegeben ist.

Durch den Dichter und Musiker! Ist denn Wagner beides im Parsifal noch? Das erstere mehr denn je. Die Schwärmer für die reimlose Alliteration mögen große Augen gemacht haben, als Wagner, der im „Ring des Nibelungen", um für die sagenhafte Vorzeit einen dem modernen Leben möglichst entrückten Ausdruck zu finden, jenen Vers wählte und ihn oft zwangvoll und manieriert, oft mit echtem Dichtergefühl und einer genialen Kühnheit in seinen Neubildungen behandelte, im „Parsifal" wieder wechselweis zu den alten Jamben und Trochäen griff und sie, wenn auch nicht mit pedantischer Strenge und Länge, doch in eine ganz wohlgeordnete Form brachte und mit kleinen Ausnahmen regelmäßig reimte. Was wohl jener Nohl dazu gesagt und welche Phrase er dafür gefunden hätte, nachdem er uns in seinem Buche über „Gluck und Wagner" folgenden Erguß beschert?: „Denn wenn in der Nibelungendichtung dem Charakter des mehr äußerlich als innerlich sich darlebenden Menschendaseins gemäß nur noch der Innenreim herrscht, der überall die innen waltenden Sinnbeziehungen auch dem natürlichen Gefühle verständlich gegenwärtig erhält, so tritt im Tristan dem Erscheinen des ganzen vollen Gemütstons des innerlich erweckten Menschen gemäß auch ganz von selbst dem stabgereimten Verse durchweg der Endreim zur Seite. Denn hier, wo einzig die Seele selbst ihre Bewegungen darlebt, ist auch Hall und Laut das einzige, was dem inneren Sinn auch nach außen hin volles Leben und körperliche Erscheinung gibt, und man begreift, was hier erst die Musik bedeutet." (!) Im „Parsifal" ist der Stabreim ganz verschwunden. Mit Einfachheit und Würde, wie es der hohe, des äußeren Gepränges bare Stoff verlangt, geht

der Vers dahin, und will man nur immer erwägen, daß er für die musikalische Komposition bestimmt ist, daß ihm also eine absolute Selbständigkeit nicht zukommen kann, dann wird man sich seiner edlen poetischen Haltung, so mancher aus ergriffenem Herzen, aus quellender Phantasie sprießenden Wortblüte, so manches tiefsinnigen Gedankens auf das innigste freuen. Nur eine einzige Gestalt, der wundersame Greis Titurel, gehört einer alternden Erfindung an. Er war es, der dem Gral das heilige Asyl geschaffen, an seinen Namen knüpfen sich die glorreichsten Erinnerungen der Templeisen. Längst hat er seinem Sohne die Krone übertragen, aber noch fristet er sein sonderbares unmärchenhaftes Dasein, und im ersten Akt ertönt in der Burg vom tiefsten Hintergrunde her „aus einer gewölbten Nische hinter dem Ruhebett des Amfortas" die Stimme des Unsichtbaren „wie aus einem Grabe". Was ist er? Nicht Fleisch und Blut, noch sichtbar, verborgen, eingemauert und doch nicht tot. Ein natürlicher Mensch kann er nicht sein sollen, und doch ist er, wie wir von Gurnemanz im dritten Akt erfahren, durch die Schuld des Amfortas, der den Gral zu enthüllen sich geweigert, wirklich gestorben, „ein Mensch wie alle". Gestorben? Nein doch! Zwar wird seine „Leiche" auf einer Bahre hereingetragen, als aber der Gral unter Parsifals Händen neu erglüht, da wird er für einen Augenblick wieder belebt und „erhebt sich segnend im Sarge". Für einen Augenblick! Was ist das für ein Geschöpf? Wir spüren nichts Leibliches, nichts Menschliches noch Mythisches an ihm — wir fürchten uns, ihn näher anzuschauen, weil wir eine gedankenhaft konstruierte allegorische Lederpuppe zu sehen fürchten, weder dem Blut, noch der sinnlichen Phantasie entsprungen. Ist er das Ideal des Gralrittertums, seine Erinnerung, die fortlebt, bis sie vor dem neuen Glanze (Parsifal) erbleicht und für immer zu den Toten gebettet wird? Ist er, wie Wolzogen will, „die Stimme des unsterblichen Gewissens der Menschheit", oder was man sonst in ihm gewittert hat? Auf keine Frage gibt es eine sichere Antwort und keine Antwort befriedigt den ästhetischen Sinn. Ein unmögliches Gespenst ist er, das in das von menschlichem und göttlichem Blut

zuckende und bebende Werk nicht taugt, und Wagner hat ihn selbst gerichtet, als er seine kurze Auferweckung im Sarge strich. Und auch ohne dieselbe bleibt er ein befremdliches Rätsel, das uns im ersten Akt, weil es im Verborgenen bleibt, um seiner Dunkelheit willen nicht stört, das aber, je schärfer beleuchtet, desto unhaltbarer, unpoetischer und undramatischer erscheint.

Solche Titurels, solche Mumien kennt auch die Musik. Die motivische Erfindung strömt nicht mehr so frisch und warm dahin wie ehedem, und an Anklängen an die früheren Werke des Meisters fehlt es nicht. Durch das Gralmotiv, das Motiv Parsifals, die prächtige Phrase „Des siegreichsten Geschlechtes Herrn" weht der Odem des Rompilgers Tannhäuser, des Gottes Froh, des Schusters Hans Sachs sogar, und der Verheißungsspruch „Durch Mitleid wissend" erscheint mir trotz seines schönen Satzes und seiner unsagbar zarten Wiedergabe in Bayreuth melodisch spröde und leer. Welch einfache Pracht tönt aber wiederum aus dem Glockenthema, auf dem sich von den Worten an „Vom Bade kehrt der König heim" der großartige Satz aufbaut, unter dessen Klängen Gurnemanz und Parsifal der Burg zuschreiten, immer voller von dem Geläut begrüßt. Und welch eine Fülle von süßem Getön bringt die Scene im Blumengarten mit dem holden Tanzliede „Komm, holder Knabe!" Die Kunst der Verarbeitung der Motive ist ganz von der nämlichen staunenswerten, sinnvollen Tiefe, die wir in allen reiferen Schöpfungen Wagners wahrnehmen, und nur in dem Vorspiel hat den Meister der Formensinn verlassen oder er hat seine Durchbildung nicht zum Vorteil des Satzes verschmäht. Es sei dem voraufgeschickt, daß Wagner ein Programm dazu geschrieben, das sich in seinen nachgelassenen Papieren gefunden und das folgendermaßen lautet:

„Liebe — Glaube: — Hoffen?"

Erstes Thema: „Liebe".

„Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unsrer Liebe willen!

(Verschwebend von Engelstimmen wiederholt.)

„Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenkt!“ —

(Wiederum verschwebend wiederholt.)

Zweites Thema: „Glaube“.

„Verheißung der Erlösung durch den Glauben. Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden. Der erneueten Verheißung antwortet der Glaube aus zartesten Höhen — wie auf dem Gefieder der weißen Taube — sich herabschwingend — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensglut im Kelche auf, über alles, was lebt und leidet die Gnadenwonne der Erlösung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der — furchtbare Sündenreue im Herzen — in den göttlich strafenden Anblick des Grales sich versenken mußte, auf Amfortas, den sündigen Hüter des Heiligtumes, sind wir vorbereitet: wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und hoffen!“

Damit wäre nun wohl das Programm des Vorspiels einfach und unanfechtbar entwickelt, aber der musikalische Formensinn mag sich fragen, ob er dabei nicht fastet. An sich sind sie alle schön und ergreifend, das Motiv des Liebesmahls, das im Drama selbst mit den Einsetzungsworten wiederkehrt, das Motiv des Grals, das sogenannte Glaubensthema („Der Glaube lebt, die Taube schwebt, des Heilands holder Bote“), das immer wiederholt und im Fortissimo und Pianissimo verflochten wird, als küßten sich Himmel und Erde — aber ist dieser erste Teil nicht ein reines Mosaik? Thema schließt sich an Thema, völlig unverbunden, nur durch den Gedanken aufeinander bezogen, der außerhalb des Musikalischen steht. Der zweite Teil des Vorspiels bringt nun zwar mit den Tönen des Leides

zugleich eine kunstvolle Verwendung des Liebesspruchs, der immer klagender, immer schmerzvoller, zerrissen, wundenvoll laut wird, ein Bild des Gekreuzigten, der unter Geißelhieben, unter Kreuzesnägeln und Lanzenstichen verblutet, bis das Blut der Menschheit wieder zum Segen wird und die Liebe mit ihrem eignen Thema zum Himmel wallt — aber mit den meisterhaft gebauten Vorspielen zum „Lohengrin“ und zu „Tristan und Isolde“, von denen das erstere besonders in vollen musikalischen Strömen dahinwallt, hält das Ganze doch den Vergleich nicht aus.

Wenn uns nun doch das Vorspiel in Bayreuth sofort und unwiderstehlich gefangen nimmt und die Seele der Weltlust entfremdet, dann liegt das nicht zum wenigsten an seiner unvergleichlichen Instrumentation und dem bezaubernden Klang des verdeckten Orchesters, für das dieser Satz ganz so ausschließlich geschrieben zu sein scheint wie der Es-Dur-Orgelpunkt, der das „Rheingold“ einleitet. Wenn die Einsetzungsworte dort unten ertönen und im aufgelösten As-Dur-Accord die Seele die oberen Regionen sucht, dann vergißt man die Mittel, durch die dieser Eindruck erzielt wird; es klingt wie ein Gruß aus einer anderen Welt. Ja, so seltsam ist es uns, als sähen und hörten wir mit dem Tremolo der Saiteninstrumente das Blut in der heiligen Schale erglühend wallen, auf und niederfluten, ein unsagbar bezwingender Eindruck, der sich bestätigt, wenn sich der Satz in der Handlung wiederholt, zu dem Orchester die Menschenstimmen treten und der während des Vorspiels von dem geistigen Auge geschaute Gral nunmehr wirklich in sanftrotem Glanze vor uns erscheint. Und dieser Zauber der Weihe zieht sich durch das ganze Werk. Es trifft zwar auch im „Parsifal“ zu, was vom „Ring des Nibelungen“ gilt: die schärferen Rhythmen schwächen sich unter der Schalldecke des Orchesters und verlieren von ihrer Prägnanz — aber nicht davon ist jetzt die Rede. Nicht ein technischer Kunstgriff: der Geist ist es, der sich mit dem großen Inhalt auf das Haupt des Meisters segenbringend wie die Taube niedergesenkt, der ihm die Macht über die Gemüter geliehen. Ihm beugen sich die Hörer und beten „die Gottheit an, die ihn erhöht“. Dieser Geist

bleibt ihm in allem getreu, in den markigen Chören der Ritter, wie im reinen Frühlingshauch, der über die Blumenaue säuselt, und selbst über die lockenden Gestalten der Lust hat er, schamhaft gleichsam, einen zarten Schleier gebreitet. Dieser Geist verläßt ihn auch dann nicht, wenn die Erfindung den dornigen Weg der Askese geht, und er ist so verehrungswürdig, daß alle Bedenken und Zweifel darüber verstummen.

„Parsifal" ist Wagners letzte große Tat geblieben. Gläubige Gemüter werden sagen: es war der Abglanz der Welt über den Wolken und Sternen, ein Werk der Vorahnung und Hoffnung. Das Blut, das in der Gralschüssel glüht, glüht nun auch ihm und läutert das Unsterbliche von dem Sterblichen. Gewiß ist, daß sich diese Läuterung in aller Herzen immer reiner vollzieht. Das Haus der Festspiele in Bayreuth ragt als ein riesiges Monument seines Wollens und seiner Erfolge. Mehr als er hat zu Lebzeiten nie ein Künstler erreicht. Und wenn auf dem Hügel kein Stein mehr auf dem andern steht: sein Geist lebt in seinen Schöpfungen, er selbst in der Geschichte der Menschheit unsterblich fort.

Nach Wagners Tode.

Als Richard Wagner am 13. Februar 1883 in Venedig der Natur den Erdenzoll abgetragen hatte, zeigte es sich erst so recht, was er für das musikalische und das gesamte Kunstleben Deutschlands und aller Kulturländer bedeutet hatte. Jetzt erst, da die gebietende Persönlichkeit sich Verehrung und Nachfolge nicht mehr erzwingen konnte, gab sich die ganze Kraft seines Werkes zu erkennen. Wie nach dem Sturz eines gewaltigen Eichbaums, der den Horizont beherrscht hat, übersah man erst jetzt die Saaten, die er ausgestreut, die Schößlinge, die er getrieben, und mancher bescheidenere Baum, der von seiner Größe zum Unterholz herabgedrückt worden war, entfaltete sein Wachstum freier und kühner und zeigte, daß auch neben dem Überragenden noch mancher Trieb gediehen war, der Liebe und der Pflege wert.

Daß ein so gewaltiger Mensch in seinem persönlichen Wirken unersetzlich war, bedarf keiner Worte. Das bewies das Bayreuther Festspielhaus mit jedem Jahre nach seinem Scheiden mehr. Denn jetzt übernahm Wagners Frau dessen Oberleitung. Als Tochter Liszts mit dem Geiste ihres späteren Gatten aufgenährt, die erste Gemahlin Hans von Bülows, des treuen Walters und Dolmetsch Wagnerscher Kunst, das hingegebenste Weib, als Witwe ganz nur dem Andenken des Toten lebend, eine geistig hervorragende, mit all seinen Absichten wohlvertraute Frau, voll Kunstverstands und Energie, fehlte der Frau Cosima nur eins, das kein Wille ersetzen konnte: sie

hatte in ihren Adern keinen Tropfen deutschen Bluts, und ohne den ließ sich Richard Wagner nun einmal nicht verleiblichen. Gewiß bewahrte sie seine Traditionen im „Parsifal“ getreulich und wich keinen Schritt breit von der von ihm festgesteckten Bahn, und doch gab sie, die jede Aufführung sorglich überwachte, nicht das, was der Meister gegeben hatte: es waren dieselben Linien, und doch waren sie es nicht. Von der unglaublichen Zartheit und Keuschheit der Darstellung war etwas, ein Unmeßbares, verlorengegangen; um eines Haares Breite war alles dem Effekt angenähert, leise nur, und doch wahrnehmbar. Das reine germanische Element war getrübt, und das zeigte sich öfter noch und auffallender bei den späteren Aufführungen, für die Frau Cosima auf eine Tradition sich nicht mehr berufen konnte. Jetzt wurde der Pariser Venusberg dem „Tannhäuser“ eingefügt, freilich nicht im Widerspruch mit Wagners Worten, der in seinem Bericht über die Pariser Aufführung den Gedanken ausgesprochen, „ihn habe die Aufgabe gereizt, hier einer unverkennbaren Schwäche seiner früheren Partitur abzuhelfen“, doch aber im Widerspruch mit dem deutschen Geist des Werkes, dessen „alter“ Venusberg den Sinnen so vollauf genug tut, daß noch kein Mensch an ihm etwas vermißt hat, wie ich denn auch des festen Glaubens lebe, Wagner würde, dem Pariser Zwange entrückt, es beim alten belassen haben, das zudem der Ökonomie des Ganzen besser gerecht wird, während der Pariser Spuk so gut Selbstzweck geworden ist, wie die Pariser Ballette, von denen er sonst so weit, weit abliegt. Jetzt trat an die Stelle der freien Regiearbeit, die mit Persönlichkeiten rechnete und paktierte, wie jeder bedeutende Bühnenleiter es tut, ein mechanischer Drill, der von einem jeden dasselbe verlangte, von dem tastenden Anfänger wie vom schauspielerischen Genie. Jetzt wurde das Personal in Bayreuth international und vor dem Ausland trat der deutsche Stamm zurück, der für die Fremden doch erst Vorbild und Regel hätte schaffen müssen. Und wenn trotz allem noch so viel Licht über Wagner aus Bayreuth verbreitet wurde, dann spricht das doppelt für den Geist der Frau, der es entzündete, und für die Wirkung der großen Schöpfungen des

Meisters, wenn sie sich einmal ohne Rücksicht auf die gewöhnlichen Tagesinteressen künstlerisch frei ausleben konnten: dekorativ gleich wundervoll wie in den Leistungen des Chors und des Orchesters und so mancher genialen Tat seiner Sänger.

Unterdessen hatten sich auch die größten und schwierigsten Werke Wagners über ganz Deutschland verbreitet; selbst der ganze „Nibelungenring" war bald nach des Meisters Tode Besitztum auch der kleinen und kleinsten Privattheater geworden, und was neben seinen Musikdramen aufgeschossen war, wuchs in der Sonne seiner Gunst und Kunst. So kam dem dramatisch schwachen aber poetischen Sinnierer Alexander Ritter, dem Schöpfer des „faulen Hans", die Volkstümlichkeit Wagners zu statten. So war dem „Barbier von Bagdad" des Peter Cornelius, der im Jahre 1858 am 15. Dezember in Weimar weniger an der Begriffsstutzigkeit des Publikums als an plumpen Cliquenintrigen und seinem schwachen, gedehnten und undeutlichen Textbuch gescheitert war, eine erfolgreiche Auferstehung beschieden, die durch das alte nicht mehr auszurottende Übel freilich immer ein wenig niedergehalten werden wird. Was geht es denn z. B. das Publikum an und wie soll es sich den Zusammenhang deuten, wenn hinter der Scene ein Wehklagen laut wird, von wem? von einem uns unbekannten für das Stück ganz gleichgültigen Sklaven, der die Bastonnade bekommt, weil er ein Prachtgefäß zerbrochen hat, und wenn sich nun auf dem Jammern dieses Armen das wundervolle Finale des ersten Aktes erhebt, ein architektonisch Musterwerk, das schließlich ungefähr die ganze Stadt und gar noch den Khalifen und seinen Hofstaat auf der Bühne versammelt? Auch die Prügelei in den Straßen von Nürnberg, die sich doch gleichfalls keiner übergroßen Deutlichkeit in den dramatischen Einzelheiten erfreut, ist dagegen ein wahres Muster von Klarheit. Und so gibt das Buch noch andere Anstöße, für die die Musik entschädigen muß: eine zwar von Wagner beeinflußte, dennoch aber melodisch und harmonisch selbständige, geschlossenen Formen zugeneigte Musik, die dem Ohre so viel Freuden bereitet, daß es der Mahnung kaum bedarf, die der Komponist in liebenswürdiger Laune mit den letzten Takten seiner

Partitur dem Publikum aus dem Orchester zuschmettert: durch das Motiv einer Stelle seiner Oper, da der verliebte Nureddin der geschäftigen Bostana nachruft: „Vergiß den Barbier nicht!“ Es wird uns heute schwer zu fassen, daß dies graziöse Werk auch musikalisch der älteren Generation nur das mindeste zu schaffen machte, und doch unterliegt es keinem Zweifel, daß erst die wachsende Vertrautheit der Deutschen mit Wagner den völligen musikalischen Sieg des „Barbiers von Bagdad“ ermöglicht und entschieden hat. Ganz ähnlich erging es der mit noch mehr Klugheit als Anmut erschaffenen „Bezähmten Widerspenstigen“ von Götz, die in den siebziger Jahren bald nach ihrem Entstehen auf den deutschen Theatern einen schweren Stand hatte, die heute jedoch das Entzücken der Gebildeteren ist, seitdem man nach dem Vorgang der „Meistersinger“ hinter einer komischen Oper etwas anderes suchen gelernt hat als den Stil des „Fra Diavolo“ oder des Lortzingschen „Wildschützen“. Auch Götz drängt nach abgeschlossenen Musikstücken, aber seine rezitativische Deklamation geht doch ganz auf Wagners Fährte einher. Das tut sie auch (und dadurch wird Wagners sieghaftes Vordringen im ganzen Bereich der Opernmusik erst recht erhellt) in den Werken einer Reihe von Männern, die sich weit inniger als Cornelius und Götz, und wenn man will prinzipiell an die alte Arienoper, jedenfalls an diejenige im Stil der Romantiker anschlossen und gemeinhin mit Unrecht als Wagners Gegner galten: Franz von Holstein in seinem gemütvollen „Haideschacht“ und dem feinen musikalischen Lustspiel „Der Erbe von Morley“, Karl Reinthaler in der „Edda“ (die nichts mit unserer Ur-Götterſage zu tun hat, sondern mit einer friesischen Frau, die aus der Heldin eines Weilenschen Dramas zur Opernheldin geworden ist) und dem einst vielgegebenen „Käthchen von Heilbronn“, Albert Dietrich im „Robin Hood“ und dem „Sonntagskind“. Ja, so wenig stichhaltig war dieser Vorwurf der Gegnerschaft gegen den Meister, daß Dietrich vielmehr geradezu ein begeisterter Anhänger und Jünger Wagners genannt werden muß. Eine wirkliche Ablehnung der Kunst Richard Wagners und seiner Prinzipien habe ich (außer bei einigen

Vierteltalenten und Nullen, die für die Geschichte der Oper nicht ernstlich in Betracht kommen) nur bei einigen Musikern gefunden, die auf dem Gebiet des Oratoriums und der Kantate schufen und denen der dramatische Sinn fehlte. Und selbst bei Brahms, der auf seinem Gebiet viel zu groß war, als daß er den Obherrscher eines fremden, ihm verschlossenen Reichs zu beneiden gebraucht hätte, war die Ablehnung keine uneingeschränkte, sowenig wie bei Anton Rubinstein, der nicht dem Genius Richard Wagners, sondern seinen Theorien die Anerkennung weigerte, denn es habe niemand das Recht zu sagen: ich bin auf dem einzig richtigen Wege, da doch die Wege zum Heiligtum der Kunst zahllos seien. Ihm war nur eben auch das eigentlich Dramatische ein fremdes Element.

Natürlich trieb dagegen mit vollen Segeln das jüngere Geschlecht in Wagners Fahrwasser, ohne daß die bedeutenderen Talente der Geltendmachung ihrer persönlichen Eigenart dabei etwas vergaben: Max Schillings, der nach dem bedeutenden Erfolg seiner „Ingwelde" mit dem „Pfeifertag" an den Klippen eines törichten Textes (vom Grafen Sporck) fast scheiterte, der geniale und grillenhafte Richard Strauß, als Symphoniker trotz all seiner Wunderlichkeiten voll größter Kraft und Tiefe, mit seinem „Guntram" und der einaktigen „Feuersnoth", beides dramatisch schwachen Werken (die „Feuersnoth" ist eine Schrulle des Überbrettl-Wolzogen), Felix Weingartner mit dem „Genesius" und der „Oreste" und der reichbegabte Eugen d'Albert, der eben jetzt mit zwei einaktigen ganz verschiedenartigen Opern die Bühnen gewonnen hat: mit dem düsterheroischen „Kain" und der heiter-graziösen „Abreise", in der ein neuer musikalischer Lustspielstil leicht und sicher angeschlagen wird. Und auch die revolutionären Feuergeister fehlen nicht, die im Ansturm gegen das Alte den Meister überflügeln und die Musik atomisieren möchten: wie der tiefgründige Hans Pfitzner, der Komponist des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten". Auch die Gartenlauben-Sentimentalität des „Evangelimanns" von Wilhelm Kienzl ist in der musikalischen Deklamation von Wagner beeinflußt worden, sogut wie das antike Talmi-Pathos der Bungertschen

Odyssee-Dramen; ja selbst bis in die Niederungen der Operette ist der Einfluß zu verfolgen: nicht nur in der Behandlung der musikalischen Konversation, sondern auch in harmonischer und melodischer Beziehung. Der berühmte Walzer in der Straußschen melodisch so reizvollen, in der dramatischen Parodistik aber bis zum völligen Versagen der Ausdrucksmittel schwachen „Fledermaus" wäre mit seinen Nonen- und Undecimenaccorden ohne Wagner undenkbar, sowenig wie die zahlreichen Hauptschlager fast aller neueren Operetten existieren würden, wenn nicht Lohengrin von seinem Schwan Abschied genommen hätte. Die Intervalle dieser wenigen Takte, auch in harmonischem Betracht, aus der Musikwelt hinweggedacht — und alle diese Treffer bei Suppé, Millöcker, Dellinger, Genée und wie sie heißen, wären nicht vorhanden, weder die „Madonna Teresa" noch „Gräfin Melanie" noch der Nanon-Walzer „Anna, zu dir ist mein liebster Gang". Man prüfe nach, und man wird zu den überraschendsten Ergebnissen kommen. Schon bei Offenbach kündigt sich dieser Einfluß an.

Den größten Erfolg aber beschied die Nachwirkung Meister Richards einem Werke, das sich noch aus anderen als musiktechnischen und dramatischen Gründen als ein Schößling des Wagnerschen Musikdramas darstellt: Engelbert Humperdincks „Hänsel und Gretel". In seiner Schaffung und der der vielen Märchenopern, die ihm folgten, vollzog sich nämlich eine kulturhistorisch notwendige Umbildung. Wie der Mythos zum Märchen wurde (der Verwandlung der Waberlohe in Dornröschens Rosenhecke, hinter der die Prinzessin schläft, wurde an anderer Stelle bereits gedacht), so wurde aus dem mythischen Musikdrama die harmlosere Märchenoper. Denn nicht immer vermag ein Volk auf den felsigen Höhen, wo die tragischen Stürme toben, mit den auserwählten Meistern zu wohnen; es verlangt zurück nach den mittleren Regionen des Lebens, wo die Leidenschaften weniger hitzig toben, die Entschlüsse nicht stets zum Höchsten angespannt sind, wo weichere, wärmere Lüfte wehen und der Boden grünt und blüht. Und darin, daß Humperdinck instinktiv in „Hänsel und Gretel" die Deutschen still und freundlich diesen

Weg zurückführte, liegt das Hauptgeheimnis des ungeheuren Erfolges seiner Oper, die sich zudem eine der holdesten Märchenerzählungen zur Erprobung der Wirkung des Schrittes ausgesucht hatte. Ja, in das Gebiet der modernen sozialen Kämpfe greift der rührende Schluß des zweiten Aktes befreiend und lösend hinüber, wenn der Himmel seine Tore öffnet und, um zwei Kinder der ärmsten Armut vor den Gefahren der Nacht und des Waldes zu behüten, seine Engel auf der Jakobsleiter zur Erde sendet. Diese ergreifende, dekorativ überdies ungemein anziehend auszugestaltende Scene, das echt germanische, lustige, des göttlichen Schutzes gewisse Geschwisterpaar, das sogar mit dem weiblichen Drachen der Gegend, mit der kinderfressenden Knusperhexe fertig wird — die vor allem entschieden den Erfolg der Oper, in zweiter Linie erst die Volksweisen, die der Komponist so ungemein klug und geschickt gefaßt und in seine Partitur verwebt hat, in dritter die ganze reiche thematische Arbeit und die glänzende Instrumentation seines Werkes, in letzter erst, oder besser gar nicht seine eigene Erfindung, denn daß diese gering ist, war zwar der ungeblendeten Prüfung sofort ersichtlich, wurde aber doch durch die späteren Schöpfungen Humperdincks erst über allen Zweifel hinausgerückt. Man darf also schon mit Sicherheit behaupten, daß von dem Komponisten große Taten nicht mehr zu erwarten sind, der Wert von „Hänsel und Gretel" und der Wert der Anregungen, die von der Oper ausgegangen sind, bleibt davon jedoch unberührt. Daß diese nicht noch kräftigere und zugleich populärere Ausgestaltungen fanden, bleibt freilich ebenso lebhaft zu beklagen wie die Tatsache, daß Humperdinck selber so bald versagte. Immerhin wäre der Erfolg von Ludwig Thuilles feingearteter Oper „Lobetanz" ohne die Zubereitung des Publikums durch „Hänsel und Gretel" wohl ein schwächerer gewesen, denn die Bierbaumsche Textdichtung bringt zwar viel schöne, schmeichlerische Verse, aber doch statt der gesunden Kost des Volksmärchens die magenverderbende Süßigkeit des Marzipans, die glücklicherweise, gerade wenn sie uns fad zu werden beginnt, im dritten Akt durch eine von grausigem Galgenhumor inspirierte Kerkerscene und den grotesken

und heiter lösenden Schluß (der Tanz von Hof und Volk, Henkern und Richtern zur Geige des den Galgen erwartenden Lobetanz) wieder unschädlich gemacht wird. Mit einem zweiten Text, den Thuille von Bierbaum empfing, riß dieser den Komponisten und seine zwar nicht sonderlich starke, doch immer edle und vornehme Kunst jedoch geradezu ins Verderben: mit der „Gugeline", die nicht nur das Lobetanz-Thema in anderer Gestalt wiederholt, sondern auch die mittelalterliche Manier des Librettisten, der ohne eigene zwingende Persönlichkeit Talent und Lust hat, es mit allen dichterischen Stilarten zu versuchen, anstatt ehrlich und ernst sich selber zu geben, in das schlechteste Licht rückt. Nach ein paar Aufführungen in Bremen im Jahre 1900 ist die Oper verschollen. Einen sonst gewandten und poetisch gestimmten Textdichter, Axel Delmar, trifft auch das wesentlichste Verschulden an dem, was der freundlichen, vielerorten erfolgreich gegebenen Märchenoper „König Drosselbart" von Gustav Kulenkampff zur letzten Wirkung fehlt: der psychologisch so anziehende, dichterisch oft umgebildete Stoff („Die Schule des Lebens" von Raupach, „König Drosselbart" von Ferdinand Roeber, „Es war einmal" von Holger Drachmann u. a.) ist von ihm eben viel zu leicht und obenhin behandelt worden. Und das Schicksal spielte so artig, daß es uns durch Wagners eigenen und einzigen Sohn, Siegfried, die Abstammung der Märchenoper von des großen Meisters mythischem Drama gleichsam auch in Fleisch und Blut verkörperte. Denn äußerlich ein Abbild des Vaters, nur ohne die herben und tragischen Konturen in dessen Antlitz, beschritt der Sohn als Komponist die einfacheren Bahnen, in denen sein Talent sich frei bewegen und aller Voraussicht nach zur Reife wird bringen lassen können. Alte poetische und musikdramatische Motive aus Richard Wagners Lebensarbeit klingen in Siegfrieds „Bärenhäuter" an, das Erlösungsthema wird zart und innig variiert, die ganze Richtung der Oper geht jedoch, seinem bescheideneren Können entsprechend, auf das Schlicht-Volkstümliche, und den erweckten Hoffnungen widerspricht für mein Gefühl auch der „Herzog Wildfang" nicht, wenn man der jungen, von allen möglichen Seiten

beschrieenen und verwirrten Kraft nur Zeit lassen will, sich ganz auszufinden und zu läutern.

Während die Wagnerschen Saaten so in Deutschland auf allen Feldern ausschlugen, gewann sein gewaltiges Wirken auch im Auslande von Jahr zu Jahr immer breiteren und tieferen Boden. Einmal den neidischen und lächerlichen Widerstand der Musikverleger und der Mitrons gegen die Pariser Aufführung des „Lohengrin" im September 1891 überwunden, und in voller Flut ergossen sich die Schöpfungen des Genius in die Seinestadt, und selbst seine deutschesten Werke, selbst die „Meistersinger" und eben jetzt (im Januar 1902) der „Siegfried" mit dem unverwüstlichen Jean de Reszke wurden verständnis- und liebevoll begrüßt: ein herrlicher Triumph auch für Deutschland und eine Friedensbrücke, die fester halten mag als alle diplomatischen Erfolge. Und auch des Meisters Einfluß auf den französischen Opernstil war unverkennbar. Zwar Massenet und der vornehme aber kühle Saint-Saëns verharrten in den Geleisen der großen Oper und in der Gefolgschaft Meyerbeers, und doch ist fast alles, was in der musikalischen Deklamation des letzteren gut und stichhaltig ist, auf Wagnersche Anregungen zurückzuführen, und selbst Bizet, dessen „Carmen" die vollkommenste und geistreichste Modernisierung des Stils der alten französischen komischen Oper bedeutet, hat sich ihnen nicht zu verschließen vermocht. Daß die Jüngeren sie übertrieben, ist selbstverständlich.

Ungleich kräftiger rüttelte der Genius Wagners noch an dem Bau der italienischen Oper, die allerdings auch die reformbedürftigste von allen war. Hier zeigte sich sogar die überraschende und verehrungswürdige Erscheinung, daß der alternde Verdi, der mit seinen leichtsinnigen Partituren zum „Trovatore", zum „Rigoletto" und zur „Traviata" rauschende Beifallstürme entfesselt hatte, sich in strenger Selbstzucht in den Dienst der Wagnerschen Kunstprinzipien stellte und nach dem Übergangswerk der „Aïda", in die sich mit dem neuen Geist noch der alte Maestro der italienischen Konzertoper und Meyerbeer teilten, so dramatisch gedachte und ausgeführte Werke schuf wie den „Othello" und den „Falstaff", der letzte zumal

eine runde, einheitliche Kunstschöpfung, aus der auch die letzten Reste des alten Schlendrian gewichen sind und die man in Deutschland gerechter gewürdigt haben würde, wenn nicht die stärkere, jugendlichere Erfindung und die blühendere Melodik der altgewohnten und nicht zu ertötenden Nicolaischen „Lustigen Weiber" ihr den Sieg erschwert hätten. Auch auf Arrigo Boito, den Komponisten des „Mefistofele", der für den Meister Verdi seine letzten trefflichen Opernbücher geschaffen, wirkte Wagner mit gebieterischer Stärke, mit besonderer Kraft aber auf eine Schar jüngerer Talente, die den Naturalismus oder den Verismus, wie man ihn in Italien nannte, der eben in allen Kulturländern seine schwarze Fahne entfaltet hatte, in die Musikwelt einführen wollten, die allein schon durch ihren Stoff, den Ton von ihm für immer geschieden war. Denn das Geräusch ist Wirklichkeit, der Ton aber, der sich aus der Fülle der Klänge nach bestimmten Gesetzen bildet und heraushebt, ist schon durch sich selbst idealistisch und künstlerisch, und wie der Ton zum Geräusch, verhält sich die Kunst zur Wirklichkeit. Gleichwohl versuchte man das Unmögliche, soweit und sogut es eben ging, und so stürmisch drang die veristische Oper der Italiener auch in Deutschland vor, daß es eine Weile schien, als hätten Mascagni und der weniger erfindungsreiche aber feiner und wählerischer arbeitende Leoncavallo Wagner auf seinem eigenen Grund und Boden geschlagen. Vieles kam zusammen, diese Erfolge zu erklären: zunächst die unfragliche musikalische und dramatische Begabung der Sieger, dann eine gewisse Reaktion gegen die harten Zumutungen, die Wagner an die Zeit, die Aufmerksamkeit und die ganze Seelentätigkeit der Hörer stellt. Die Genußfähigkeit hat eben gewisse natürliche Grenzen, die selber der Genius ungestraft nur bei wenigen überschreiten darf. Auf das Drama in der Oper hatte zwar Wagner in seinen theoretischen Schriften den Hauptnachdruck gelegt, in der Praxis aber hatte er den dramatischen Fortschritt gerade in seinen Reformwerken gering geachtet, niemals ohne die gebildeten Hörer durch psychologische und musikalische Offenbarungen von größter Herrlichkeit verschwenderisch zu entschädigen — aber durch diese

Bresche in seinem Kunstwerk stürmten nun die Neuerer, die die große Menge hinter sich fühlten, und plötzlich beherrschten die „Cavalleria rusticana" und die „Pagliacci" das Repertoire nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland, und das einaktige Musikdrama machte auch bei uns Schule. So gewiß nun aber das neue Genre für Italien eine Notwendigkeit war, um den letzten Resten der opera seria, der alten Schwelgerei im reinen bel canto den Garaus zu machen, so gewiß konnte die deutsche Kunst von ihm nicht das Geringste lernen. In Italien hat der Vorstoß nur heilsam gewirkt; die Oper konnte dort nicht scharf genug auf das Drama gestoßen werden, und wer heutzutage eine Vorstellung in Rom oder Mailand hören und mit den Aufführungen vor dreißig Jahren vergleichen kann, der wird sich über den Fortschritt in der Inscenierung, dem Spiel und der dramatischen Belebung des Gesanges nicht wenig wundern. Damals stellte sich der Sänger an die Rampe, um seine Arie herunterzusingen, alles war drauf abgesehen, mit einer „Nummer" oder auch nur irgend einer Gesangsphrase Beifall zu ernten, ein eigentliches Ensemble gab es nicht und der Regisseur beschränkte seine Tätigkeit auf ein paar dürftige Andeutungen des Notwendigsten; diesmal (im Herbst 1900) hörte und sah ich in Rom ein so schwer darzustellendes Werk wie Leoncavallos „Bohème" mit Staunen und Freude über die durchweg dramatisch belebte Aktion, unter deren Realismus der schöne Gesang nicht im geringsten litt; und auch älteren Opern wie Petrellas „Jone" und Donizettis „Lucrezia" war der neue dramatische Stil zu gute gekommen. Italien hatte von den Veristen also wirklich zu lernen gehabt, und der Genius der italienischen Oper hatte sich in diesen das Werkzeug bereitet, um durch die Übertreibung der dramatischen Konflikte den Ausgleich mit dem bel canto herzustellen, der so ungebührlich ins Kraut geschossen war. Was aber hätten wir in Deutschland von den Mascagni, Leoncavallo und Puccini zu lernen gehabt? Gesang und dramatische Wahrheit hatten sich schon mit den Mitteln der klassischen Oper vereinigen lassen, und Wagners Wahrheit wurde nie naturalistisch, schon in den Stoffen nicht, die fast ausnahmslos der

Phantasie eine lebhafte Mitarbeit überließen, aber auch in der künstlerischen Behandlung nicht, die gerade in seinem klassischen Werke, dem „Lohengrin", den dramatischen Fortschritt mit der lyrischen Verweilung der Musik bewunderungswürdig proportioniert. Für Deutschland war der Verismus darum nur ein neuer Moderausch, der kam und ging und der den Schöpfungen Wagners auf die Länge sowenig gefährlich geworden ist wie dem „Freischütz", dem „Fidelio" und dem „Don Juan". Wagner überdauerte den Taumel, wie er in Zukunft alle Stürme überdauern wird, die etwa noch an seinem Werke rütteln mögen. Denn jetzt kommt die Zeit heran, wo er über den Streit der Meinungen hinausgewachsen, in seiner mächtigen künstlerischen Persönlichkeit von allen begriffen und verehrt wird, die überhaupt eine Persönlichkeit und ein Kunstwerk zu verstehen vermögen. Und wenn das Volk nach den Schwankungen des Tagesurteils seine größten Meister endlich mit dem vieldeutigen Wort „Klassiker" krönt, dann wird auch ihm, dem einstigen Rebellen gegen die „alte Oper" diese Krönung nicht versagt bleiben. Auch in einem buchstäblicheren Sinne noch als dem eines großen den künstlerischen Troß überragenden Meisters. Es möchte zwar zu weit gehen, ein altes dem politischen Leben entnommenes Wort hier anzuwenden und den Revolutionär von vorgestern zu dem Reaktionär von heute zu stempeln. Aber wird Wagner nicht wirklich schon für unser Volk zum „Klassiker"? Hat die Zeit nicht die alten Gegensätze längst nivelliert? Wird es nicht immer klarer, daß sich in den ersten Reformopern des Meisters, dem „Tannhäuser", dem „Lohengrin" ein abschließender Bildnerdrang, ein mächtiger Formensinn ganz nach klassischem Muster, nur vielleicht nicht so augenfällig und in breiteren Formen als bei unseren Alten regt? Und wenn wir unter dem Begriff der Klassiker so grundverschiedene Meister vereinen wie Gluck, Mozart, Beethoven und Weber, wenn uns „Kabale und Liebe" so gut „klassisch" dünkt wie Goethes „Iphigenie", wenn wir Rembrandt so sehr bewundern wie Rafael und Michel Angelo — wer könnte da Wagner den Thronsitz in der Reihe der Unsterblichen weigern wollen, den ihm die Geschichte bereits anweist? Gewiß wird auch

über sein Werk die Zeit einmal hinweggehen, insofern sie andere Formen zu schaffen versuchen wird, und es scheint mir nicht unmöglich, daß schon bald in der Kompromißkunst der Oper das Dramatische einmal wieder auf Kosten des Musikalischen in den Hintergrund gedrängt werden wird — was aber auch komme, er selber bleibt, der Größten einer, einzig und unnachahmlich, ewig.

Personen- und Sachregister

zum ersten und zweiten Bande.

Adam, Adolphe Charles. II. 26. 41.
Adam de la Hale. I. 10.
Adamberger, J. I. 99.
Aeschylus. I. 64. II. 152.
d'Albert, Eugen. II. 328.
Alfieri, Vittorio. II. 38.
Allegri, Gregorio. I. 89.
Amenda. I. 263.
André, Johann. I. 94.
Apel, Johann August. I. 304 u. f.
Archilei, Signora. I. 7.
Arienform (Die). I. 23. 42. 117. 210. 281. 367. II. 147. 183.
Arioſt. I. 379. II. 300.
Ariſtoteles. I. 264.
Aspelmeyer, Franz. I. 93.
Auber, Daniel François Eſprit. I. 61. 134. 192. II. 5. 6. 8. 27. 40. 41. 74. 92. 151. 191. 204. 205. 285. 327.
Auernbrugger, I. 93.
Augier, Emile. I. 132.
Ayrer, Jakob. I. 16.

Bach, Johann Sebaſtian. I. 16. 79. II. 179. 223.
Ballett, Das. I. 8. 10. 22. 30. 78. 79. 168. 169. 307. 332. 333. 377. II. 9. 11. 16. 17. 20. 87. 116. 118. 203. 275. 284. 286. 325.
Barbaja, Impreſario. I. 338. 374.
Barbier, Jules. II. 25.
Barbieri, Francisco Aſenio. II. 204.
Bardi, Giovanni. I. 6.
Bauernfeld, Eduard. I. 340.
Beaumarchais. I. 111—152.
Beer, Michael. II. 30.
Beethoven. I. 57. 67. 83. 84. 101. 109. 168. 241. 249. 253. 259—300. 307. 317. 331. 335. 370. II. 26. 31. 39. 179. 184. 185. 190. 335.
Fidelio. I. 20. 22. 61. 95. 132. 186. 241. 250. 261—300. 307. 317. 318. 319. 324. 342. 369. II. 18. 20. 23. 56. 90. 91. 110. 138. 141. 147. 151. 192. 208. 221. 272. 287. 288. 290. 335.
Die Ruinen von Athen. I. 264.
Muſik zum „Egmont". I. 264.
Muſik zu „Leonore Prohaska". I. 264.
C-Moll Symphonie. II. 138.
Neunte Symphonie. I. 293. II. 38. 138. 257.
Miſſa ſolemnis. I. 293. 362. II. 179.
Bel Canto. II. 334.
Bellini, Vincenzo. II. 3. 10. 26. 27. 28. 40. 151. 166. 168. 185.
Benda, Georg. I. 93. 171. 246.
Benedix, Roderich. I. 382.
Berlioz, Hektor. I. 332 u. f.
Bethmann, Heinrich Eduard. I. 99.
Bethmann-Unzelmann, Friederike Auguſte Conradine. I. 186.
Bierbaum, Otto Julius. II. 330. 331.
Biſchoff, L. C. H. I. 211.
Bismarck, II. 107.

Bitter, Karl Hermann. I. 7. 45. 59. 60. 74. 190. 211. II. 80. 88.
Bizet, Georges. II. 26. 332.
Bodenstedt, Friedrich. I. 388.
Böhner, Louis. I. 326.
Boieldieu, François Adrien. I. 95.
Boito, Arrigo. II. 333.
Bouilly, Jean Nicolaus. I. 270.
Brachmann, Luise. I. 340.
Braham, John. I. 392.
Brahms, Johannes. II. 328.
Brandt, Karoline. I. 309. 313.
Brandt, Marianne. I. 192.
Braun, Freiherr von. I. 265.
Brendel, Karl Franz. II. 20.
Bretzner, Christoph Friedrich. I. 94. 95. 96. 98. 104. 105.
Breuning, Stephan. I. 265. 273. 274.
Brühl, Graf, Intendant. I. 313.
Bube, Adolf. II. 85.
Bülow, Hans von. II. 190. 324.
Bulwer, Eduard. II. 42 u. f.
Bungert, August. II. 328.
Burbage, Richard. I. 99.
Burney, Charles. I. 23.
Busch, Wilhelm. II. 206.

Caccini, Giulio. I. 6. 7.
Calderon I. 3. 107. 157. 158. 258. 335. II. 52. 150. 158.
Calzabigi, Ranieri di. I. 28. 34. 36. 43. 47. 77.
Cambert, Robert. I. 10.
Campra, André. I. 90.
Carré, Michel. II. 25.
Castelli, Ignaz Vincenz Franz. II. 15.
Cavalieri, Caterina. I. 99. 190.
Cavalieri, Emilio del. I. 6.
Cervantes, Miguel de. I. 335.
Chaucer, Geoffrey. I. 378.
Cherubini, Luigi. I. 20. 95. 97. 241. 264. 265. 283. 290. 296. 297. II. 5. 26. 27.
Chezy, Helmine von. I. 306. 307. 338 u. f. 374. II. 44. 91.
Chretien de Troyes, II. 123 u. f. 297. 305.
Chrysander, Friedrich. I. 170. 173.
Cicognini, Giacomo Andrea. I. 159.
Cimarosa, Domenico. II. 205.
Clementi, Muzio. I. 171.
Collin, Heinrich Joseph. I. 273.
Corneille, Pierre. I. 11. 63. 107.
Corneille, Thomas. I. 12. 161.
Cornelius, Peter. II. 326. 327.
Correggio, I. 135.
Cussy, Chevalier de. I. 375.
Cuzzoni, Francesca. I. 9.

Dahn, Felix. II. 230.
Danchet, Antoine. I. 90.
Dante, I. 335. II. 7. 52.
Darwin, Charles. II. 314. 315.
Dauer, Tenorist. I. 99.
Dauvergne, Antoine. I. 13.
Deklamation, Dramatische und musikalische. I. 11. 23. 42. 325. u. f. 342. 369. u. f. 396. II. 111. 141. 218. u. f. 287. 328. 332.
Dekorationsmusik. I. 323. u. f.
Dekorationswesen. I. 9. II. 20. 280 u. f.
Delavigne, Jean François Casimir. II. 6.
Dellinger, Rudolf. II. 329.
Delmar, Axel. II. 331.
Demmer, Friedrich. I. 273.
Devrient, Eduard. I. 223. II. 294.
Dialog, Der, in der Oper. I. 20. 95. 96. 142. 369. 394. u. f. II. 91. u. f. 147. 182 u. f. 218 u. f.
Dietrich, Albert. II. 327.
Dittersdorf, Karl Ditters von. I. 20. 103. 110. 255. 271.
Don Juan-Stoff, Der, in der Litteratur. I. 153. u. f. 178. u. f. 186. II. 53. 119.
Donizetti, Gaetano. II. 3. 26. 27. 69. 87. 151. 166. 168. 185. 334.
Dorimon. I. 159.
Dorn, Heinrich. II. 232.
Drachmann, Holger. II. 331.
Dramatisch. Das Wesen des Dramatischen. I. 31. 36. 37. 63. 322. II. 3. 30. 167. u. f. 182. 198. 233. 258. u. f. 309. u. f.
Droste-Hülshoff, Annette. I. 303.
Dürer, Albrecht. II. 209.
Dufay, Guillaume. I. 4.
Durante, Francesco. I. 9.
Dusch, Alexander von. I. 304.

Edda, Die. II. 228. u. f.

Emmerich, Katharina. II. 71.
Engel, Karl. I. 165.
Eunicke, Johanna. I. 326.
Euripides. I. 34 36. 43. 51. 52. 53. 56. 70. 71.

Fastnachtsspiele. I. 16. 20. II. 217.
Faustsage, Die, in der Litteratur. I. 165. 200. 376. u. f.
Favyn, André. I. 155.
Feerien. I. 377.
Ferrarese del Bene. I. 129. 130.
Festspiele. II. 290.
Fioravanti, Valentin. II. 205.
Fischer, Ludwig. I. 99.
Förtsch (Fortius), Johann Philipp. I. 16.
Forster, Therese. I. 340.
Fouqué, Baron Friedrich de la Motte. I. 357. II. 8. 229.
Franck, Eduard. II. 135.
Franck, Johann Wolfgang. I. 16.
Franck, Melchior. I. 16.
„Freimüthige", Der Berliner. I. 291. 296.
Friedmann, Alfred. I. 205.
Friedrich der Große. II. 106.
Füterer, Ulrich F. II. 124.

Galilei, Vincenzo. I. 6. 7.
Gaveaux, Pierre. I. 270.
Gazzaniga, Giuseppe. I. 170. 171. 172. 173. 175.
Gehe, Eduard. II. 44.
Geibel, Emanuel. II. 230.
Gellert, Christian Fürchtegott. I. 285.
Genast, Anton. I. 186.
Genast, Eduard Franz. II. 150.
Genée, Richard. II. 329.
Gerechtigkeit, Poetische. I. 267.
Gieseke, Karl Ludwig. I. 236.
Giliberti, Onofrio. I. 159.
Gluck. Vorwort. IV. I. 3—84. 101. 102. 168. 169. 170. 176. 249. 253. 264. 307. 314. 315. 318. 324. 342. 369. u. f. 376. II. 4. 20. 21. 26. 31. 38. 49. 80. 185. 218. 287. 335.
Orpheus. I. 25. 28—34. 35. 36. 39. 41. 42. 44. 45. 59. 61. 64. 77. 78. 81. 101. 168. 169.
Alceste. I. 34—42. 43. 45. 46. 48. 54. 59. 61. 77. 78. 81. 91. 101. 176.
Paris und Helena. I. 40. 43—47. 54. 67. 74. 78. 81.
Armida. Vorwort. VI. I. 26. 60—68. 70. 80. 81. 82. 101. 168. II. 47. 110.
Iphigenie in Aulis. I. 49—60. 75. 80. 106. 207. 318. 342. 374. II. 23. 47.
Iphigenie auf Tauris. I. 26. 46. 49. 57. 60. 68—74. 109. 342. II. 23. 47.
Telemach. I. 25. 58. 59. 80. 81.
Ezio. I. 77. 81.
Don Juan. I. 81.
La caduta dei Giganti. I. 23.
Innocenza giustificata. I. 80.
Le nozze d'Ercole ed'Ebe. I. 81.
La clemenza di Tito. I. 81.
Andere Opern Gluck's. I. 23. 25. 34. 77. 78.
Gluck über seine Kunst. I. 38 u. f.
Gluck und Wagner. I. 75—84.
Goerres, Guido. II. 123. 125. 297.
Goethe. I. 19. 52. 53. 71. 72. 87. 88. 102. 105. 111. 133. 139. 153. 205. 215. 239. 240. 241. 242. 246. 247. 258. 261. 262. 263. 314. 331. 335. 372. 378. 388. II. 8. 35. 41. 51. 53. 54. 56. 68. 73. 89. 106. 139. 147. 148. 154. 158. 160. 162. 164. 171. 174. 206. 229. 249. 259. 263. 276. 277. 278. 283. 290. 316. 335.
Goetz, Hermann II. 29. 191. 327.
Goetz, Johann Nikolaus. II. 107.
Goldoni, Carlo. I. 159. u. f.
Goldschmidt, Adalbert. II. 150.
Gotter, Friedrich Wilhelm. I. 246.
Gottfried von Straßburg. I. 343. II. 57. 94. 100. 153 u. f. 296. 300.
Gottlieb, Anna I. 152.
Gounod, Charles I. 328. II. 29. 151.
Gozzi, Carlo. I. 163.
Grabbe, Christian Dietrich. I. 184 u. f. 205.
Graff, Johann Jakob. I. 99.
Gräffe, Johann Georg Theodor. II. 85.
Gralssage, Die. II. 120 u. f. 296 u. f.

Grandaur, Franz. I. 211 u. f. 394 u. f.
Graun, Karl Heinrich. I. 19. 77. II. 106.
Grétry, André Erneste Modeste. I. 13, 14. 50.
Grillparzer, Franz. I. 53. II. 105. 106. 107. 171.
Grimm, Jakob. II. 83.
Gugler, Bernhard von. I. 173. 188. 189. 194. 211. 216 u. f.
Guicciardi, Giulietta. I. 265.
Guillard, Nicolas François. I. 70 u. f.

Händel, Georg Friedrich. I. 9. 17. 22. 23. 24. 49. 77. 79. 316. II. 262.
Hagen, Friedrich Wilhelm. II. 70.
Hagen, Edmund von. II. 69.
Halévy, Fromental. I. 192. II. 9. 26. 27. 41. 151.
Halm, Friedrich, (Freih. von Münch-Bellinghausen). I. 171. II. 202.
Hanslick, Eduard. II. 225.
Hart, Julius. I. 186.
Hartmann von Aue. II. 153 u. f. 299.
Hasse, Faustina. I. 9.
Hasse, Johann Adolf. I. 19. 77.
Hauff, Wilhelm. I. 303.
Hauptmann, Gerhart. I. 115.
Hauptmann, Moritz. I. 315. 321. 322. II. 105.
Haydn, Joseph. I. 84. 249.
Haydn, Michael. I. 308. 311.
Hebbel, Friedrich. I. 54. II. 10. 230. 231.
Heine, Heinrich. II. 12. 13. 85.
Heinrich von Freiberg. II. 155.
Heinse, Wilhelm. II. 39.
Hell (Winkler), Theodor. I. 338. 394 u. f.
Herodot. I. 43.
Herold, Louis Joseph Ferdinand. II. 26. 39.
Heyse, Paul. I. 205.
Hiemer, Franz Karl. I. 304. 309 u. f.
Hillers, Adam. I. 19. 93. 94.
Hofer, Josepha, geb. Weber. I. 246.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. I. 179 u. f. 205. II. 38.
Holstein, Franz von. II. 29. 74. 92. 93. 327.
Homer. I. 43. II. 83. 230. 249.
Houwald, Christoph Ernst Freiherr von. I. 357.
Hülsen, Georg von. I. 400 u. f.
Hugo, Victor. II. 8.
Hullah, John. II. 105.
Humor, Das Wesen des Humors. II. 200 u. f.
Humperdinck, Engelbert. II. 29. 329. 330.

Jagemann, Caroline. I. 99.
Jahn, Otto. I. 96. 109. 129. 130. 131. 133. 134. 164. 170. 194. 244 u. f. 257. 275.
Ibsen, Henrik. II. 150.
Imhof, Amalie von. I. 340.
Immermann, Karl. II. 6.
Instrumentalmusik. I. 316.
Jordan, Wilhelm. II. 231.
Isouard, Niccolò. II. 41.
Jungfrau von Orléans, Die. II. 69 u. f.

Kalb, Charlotte von. I. 340.
Kalbeck, Max. I. 224.
Kantate. II. 328.
Karschin, Anna Louise. I. 339.
Kauer, Ferdinand. I. 19. 394. II. 275.
Kayser, Christoph. I. 105.
Keiser, Reinhard. I. 17. 18. 19.
Kelly (Ochelly), Michael. I. 151.
Kemble, Charles. I. 374. 375. 376.
Kienzl, Wilhelm. II. 328.
Kiesewetter, Raphael Georg. I. 6.
Kind, Friedrich. I. 305 u. f. 338. 340. 341. 374.
Kleist, Heinrich von. I. 125. 187. 392. II. 208. 278.
Klopstock, Friedrich Gottlieb. I. 47. 74. II. 229.
Körner, Theodor. I. 263. 312.
Kotzebue, August von. I. 291.
Kreutzer, Conradin. I. 372. II. 26.
Krüger, Carl. I. 99.
Kugler, Franz. I. 211.
Kulenkampff, Gustav. II. 331.
Kusser (Cousser), Johann Siegmund. I. 17.
Kyot (Kiot). II. 123 u. f. 297.

Lang, Gretchen. I. 309.
Langer, Ferdinand. I. 308. 310.

La Roche, Maximiliane. I, 340.
Laschi, Signora. I. 151.
Lasso, Orlando di, I. 4.
Lateau, Louise. II. 71.
Laube, Heinrich. I. 315. 316. II. 283.
Lauff, Josef. I. 400 u. f.
Leitmotive. I. 370. 385. II. 114 u. f. 142 u. f. 252 u. f. 270. 320 u. f.
Leo, Leonardo. I. 9.
Leoncavallo, Ruggiero. II. 29. 333. 334.
Lessing, Gotthold Ephraim. I. 39. 84. 116. 376. II. 89. 191. 315.
Libretto, Das. (Operndichtung.) I. 28. 123. II. 104. 111. 163 u. f. 205.
Lichnowsky, Fürst. I. 273.
Liebeskind, August Jakob. I. 235.
Lind, Jenny. II. 27.
Lingg, Hermann. II. 85.
Liszt, Franz. II. 20. 35. 36. 140. 149 u. f. 152. 233. 324.
Loeben, Graf von. I. 341.
Lohenstein, Daniel Caspar von. I. 106.
Lohmann, Peter. I. 366.
Lope de Vega. I. 116.
Lortzing, Gustav Albert. I. 109. II. 26. 29. 92. 107. 151. 206. 327.
Lucca, Pauline. II. 30.
Ludwig II., König von Baiern. II. 149. 189 u. f. 227.
Lully, Giovanni Battista. I. 11. 12. 13. 17. 50. 61. 63. 74. 76. 82. II. 20.
Luther. I. 25. 376.

Madrigal, Das. I. 5. 6.
Märchen, Deutsche. II. 228.
Mahler, Gustav. I. 152. 338.
Maillart, Louis Aimé. II. 29.
Malibran, Maria. I. 287.
Mandini, Steffano. I. 143. 151.
Mandini, Frau. I. 151.
Marschner, Heinrich. Vorwort V. I. 21. 45. 64. 95. 109. 241. 284. 386. II. 26. 67. 74. 138. 146. 151.
Martin, Vincenzo. I. 394. II. 275.
Martin y Solar. I. 151.
Marx, Adolf Bernhard. I. 22. 31. 45. 59. 73. 74. 78. 298. 299.
Mascagni, Pietro. II. 26. 333. 334.
Massenet, Jules. II. 332.
Materna, Amalie. II. 269.
Mattheson, Johann. I. 17.
Mayer (Meier), Sebastian. I. 273. 274. 275.
Méhul, Etienne Nicolas. I. 20. 95. 97. 283. II. 26. 27. 41. 47.
Meininger, Die. I. 377. II. 274.
Melodram, Das. I. 283. 284.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. I. 387. II. 114.
Mereau, Sophie. I. 340.
Metastasio, Pietro Antonio. I. 9. 28. 77. II. 4.
Meyerbeer. Vorwort IV. I. 62. 123. 153. 300. 377. II. 1—31. 40. 74. 86. 117. 151. 185. 283. 284. 332.
Emma von Risburg. II. 4.
Alimelek. II. 4. 5.
Der Kreuzritter in Egypten. II. 4.
Robert der Teufel. I. 123. 388. 392. II. 6—12. 16. 18. 19. 20. 22. 30. 41. 45. 87. 91. 110. 151. 166. 284.
Die Hugenotten. I. 192. 300. II. 10. 11. 12—19. 22. 26. 30. 46. 91. 166. 284.
Der Prophet. II. 12. 18. 19. 23. 24. 30. 46. 87. 166. 284.
Dinorah. I. 328. II. 22. 24. 25. 26. 30. 93.
Das Feldlager in Schlesien. (Der Nordstern.) I. 152. II. 24.
Die Afrikanerin. I. 300. 380. II. 21. 25. 30. 46. 87. 110. 278. 283.
Michelangelo. II. 147. 335.
Milder-Hauptmann, Pauline Anna. I. 285.
Millöcker, Karl. II. 329.
Molbech, Ferdinand Christian Knut. II. 150.
Molière. I. 3. 11. 112. 113. 127. 159. 160. 161. 162. 168. II. 52. 150.
Mombelli, Signora. I. 194.
Mondonville, Jean Joseph Cassanea. I. 13.
Mone, Franz Joseph. II. 83.
Monteverde, Claudio. I. 8.
Morelli, (Sänger). II. 116.
Mosen, Julius. II. 42. 43.
Mozart. I. 57. 58. 65. 67. 82. 83. 84. 85—258. 261. 275. 290. 307.

315. 316. 317. 331. 369. II. 26. 31. 73. 147. 154. 185. 218. 287. 335.
Bastien und Bastienne. I. 94.
Mithridat. I. 89.
Lucio Silla. I. 89.
Ascanio in Alba. I. 89.
Zaide. I. 94.
La Villanella rapita. I. 151.
Idomeneo. I. 35. 84. 90. 149. 151. 176. II. 47.
Die Entführung aus dem Serail (Belmonte und Constanze). I. 20. 87—110. 139. 140. 149. 175. 200. 208. 234. 244. 246. 283. 318. II. 11.
Der Schauspieldirektor. I. 97. 151.
Figaros Hochzeit. I. 88. 111—152. 175. 177. 261. 264. 316. 322. 367. II. 73. 93. 191. 204. 207. 244. 289.
Don Juan. I. 20. 35. 55. 61. 81. 88. 94. 117. 139. 149. 152. 153—232. 246. 249. 261. 264. 268. 299. 317. 318. 319. 324. 342. 372. 396. II. 18. 20. 56. 73. 90. 95. 96. 119. 146. 192. 203. 207. 208. 221. 271. 288. 290. 311. 335.
Cosi fan tutte. I. 140. 149. 150. 317. II. 204.
Die Zauberflöte. I. 20. 84. 88. 94. 102. 106. 108. 109. 123. 136. 139. 140. 148. 149. 171. 233—258. 264. 316. 317. 324. 325. 363. 369. II. 39. 56. 73. 207. 208. 275. 277. 284. 290. 310.
Titus. I. 149. 150. 234. 317. II. 47.
Requiem. I. 234.
Mozart über das musikalische Drama. I. 99—105.
Die Ouverturen bei Mozart. I. 149. 150.
Mozarts Sonaten und Symphonien. I. 317.
Müller, Wenzel. I. 19. 235. 394. II. 275.
Müllner, Amandus Gottfried Adolf. I. 357.
Musik, Geistliche. I. 4 u. f. 10.
Musikdrama. Das. I. 8. 24. 27 u. f. 72 u. f. 101—105. 208 u. f. 342. 367. 373. II. 77. 80. 88 u. f. 135. 145 u. f. 167. 189. 193 u. f. 272 u. f. 312. 329. 334.
Musikdrama, Das französische. I. 10—14. 15.
„Musikzeitung, Allgemeine". I. 174. 267. 290 u. f.
„Musikzeitung, Wiener deutsche". I. 220.
Mythus, Germanischer. II. 53 u. f. 192. 228 u. f. 292.

Naturalismus. I. 89. II. 224. 333 u. f.
Neefe, E. G. I. 167. 194. 211.
Neßler, Victor. II. 28. 36.
Neumann, Angelo. II. 274.
Nibelungenlied, Das. I. 120. II. 228 u. f. 262. 265.
Nicolai, Christoph Friedrich. I. 47.
Nicolai, Otto. II. 29. 74. 108. 333.
Niemann, Albert. II. 101. 116.
Niemetschek, Franz. I. 151.
Nohl, Ludwig. I. 274. II. 61. 129. 132. 273. 318.
Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg). II. 8.
Oberammergau. II. 293.
Ockenheim (Okeghem), Johannes. I. 4.
Offenbach, Jaques. I. 134. II. 329.
Oper, Die.
Entstehung der Oper. I. 4—8.
Das Wesen der Oper. I. 7. 8. II. 178 u. f. 270.
Die opera seria. I. 8. 9. 10. 15. 19. 21. 42. 77. 89. 91. 92. 95. 97. 109. 175. 234. 264. 282. 307. 377. II. 3. 9. 21. 30. 47. 165. 184. 283. 327. 332. 334.
Die opera buffa. I. 89. 140. 141. 143. 154. 170. 254. 255. II. 190. 205.
Große Oper. I. 302. 332. 338 u. f. II. 3. 26. 27. 28. 30. 46.
Götter- und Heroen-Oper. I. 29.
Märchen-Oper. II. 329 u. f.
Bürgerlich-komische Oper. I. 9. 18. 269. II. 190 u. f. 221.
Die Spieloper II. 92.

Französische National-Oper. I. 11. 21. II. 20. 27. 117. 118. 165. 332.
Hamburgische Oper. I. 16—19. 20.
Operette, Die. I. 24. 97. 122. II. 53. 329.
Opernhäuser. II. 287.
Opern-Repertoire, Das, in Deutschland II. 26 u. f.
Opitz, Martin. I. 16.
Oratorium, Das. I. 16. 188. II. 328.
Orchester, Das verdeckte. II. 288 u. f.
Ortlepp, Ernst. I. 349.
Ouverture, Die. I. 12. 42. 58. 59. 316 u. f.

Paer, Ferdinando. I. 270.
Palestrina (Aloysius von Praeneste). I. 4.
Pantomime, Die. I. 10. II. 11. 87. 90. 91. 95. 107. 170. 192. 193. 202 u. f.
Parodie, Die. II. 201 u. f.
Pasdeloup, Jules Etienne. II. 118.
Pasqué, Ernst. I. 308. 310.
Passions-, Oster- und Weihnachtsspiele. I. 4.
Pastourellen. I. 11.
Perfall, Karl Theodor Emanuel Freih. von. II. 39.
Peri, Jacopo. I. 6. 7. 16.
Perinet, J. I. 235.
Perrin, Pierre. I. 11.
Perron, Carl. II. 317.
Perucci. I. 159.
Peschka-Leutner, Minna. I. 192.
Petrarca. I. 5.
Petrella, Errico. II. 185. 205. 334.
Pfitzner, Hans. II. 328.
Piccini, Nicola. I. 69. 74. 77. 314.
Planché, James Robinson. I. 382 u. f. 397. 400.
Platen, Graf Friedrich von. I. 305. 357.
Pleyel, Ignaz Joseph. II. 38.
Pohl, Richard. II. 135. 171. 180.
Ponte, Lorenzo da. I. 117—152. 154—232.
Prehauser, Gotlieb. I. 165.
Près, Josquin de. I. 4.
Puccini, Giacomo. II. 334.
Puppenspiel, Das. I. 165. 167.
Puschkin, Alexander. I. 205.

Quinault, Philippe. I. 12. 59. 60. 61. 63. 82.

Racine. I. 3. 49. 51. 63. 107.
Rafael. I. 41. 98. 135. 152. 335. II. 37. 52. 73. 147. 154. 335.
Raimund, Ferdinand. I. 394. II. 275.
Rameau, Jean Philippe. I. 13. 23. 24. 50. 76. II. 20.
Raupach, Ernst. II. 6. 230. 331.
Recitativ, Das. I. 33. 342. 368 u. f. 395. 396. 399. II. 185.
Regie. Die Opern-Regie. I. 328 u. f. II. 79 u. f. 159. II. 274 u. f.
Regnard, Jean François. I. 112.
Reichardt, Johann Friedrich. I. 19. 93. 253.
Reicher-Kindermann, Hedwig. II. 269.
Reichmann, Theodor. II. 317.
Reinthaler, Karl. II. 327.
Reißmann, August. I. 15.
Rellstab, Ludwig. I. 340. 349. 357.
Rembrandt. I. 99. 107. 335. II. 52. 335.
Reszke, Jean de. II. 332.
Rhingulph, Der Barde. (Karl Friedrich Kretschmann.) II. 229.
Rhode, Theaterdirector. I. 311.
Ries, Ferdinand. I. 274.
Righini, Vincenzo. I. 170.
Rinuccini, Ottavio. I. 6. 16.
Ritter, Alexander. II. 326.
Rochlitz, Friedrich. I. 211.
Röber, Ferdinand. II. 331.
Röckel, Josef August. I. 273.
Roger, Gustave Hippolyte. II. 17.
Rollet, du. I. 49. 51. 52. 54. 59.
Romantik. I. 384. II. 8. 27. 29. 228. 315.
Rossi, Ernesto. II. 4.
Rossini, Gioachimo. I. 95. 106. 124. 143. 144. 338. 376. II. 4. 5. 10. 26. 27. 45. 150. 151. 191. 204. 205. 278.
Rousseau, Jean Jacques. I. 13. 46. 47. 270.

Rubens. I. 98. 107.
Rubinstein, Anton. II. 328.
Rückert, Friedrich. I. 88.

Sagen. (Holländer, Ahasver, Tannhäuser, Gral). II. 59. 82 u. f.
Saint-Saëns, Camille. II. 332.
Salieri, Antonio. I. 93. 151. 207.
Sallet, Friedrich von. II. 85.
Sammartini, Giovanni Battista. I. 22.
Sax, Mademoiselle. II. 116.
Scarlatti, Alessandro. I. 9.
Schachtner, Johann Andreas. I. 94.
Schack, Graf Adolf Friedrich von. I. 155. 163. 164.
Schäferspiele. I. 10.
Schauspiel-Repertoire, Das, in Deutschland. II. 150.
Scheidemantel, Karl. II. 317.
Schelling, Karoline. I. 340.
Schikaneder, Emanuel. I. 233 u. f.
Schiller. I. 26. 53. 99. 102. 159. 163. 213. 222. 241. 242. 245. 256. 261 u. f. 264. 267. 268. 270. 274. 286. 297. 312. 314. 320. 330. 335. 336. 339. 353. 372. 380. 388. II. 27. 36. 38. 50. 51. 55. 70. 76. 77. 89. 132. 133. 139. 147. 148. 158. 164. 183. 190. 229. 257. 259. 277. 278. 290. 295. 315. 316. 335.
Schillings, Max. II. 328.
Schindler, Anton. I. 274. 298.
Schink, Johann Friedrich. I. 206. 207.
Schinkel, Karl Friedrich. I. 314.
Schlar, Josef. I. 401.
Schlegel, August Wilhelm von. I. 213. II. 8.
Schlegel, Friedrich von. I. 343. II. 8.
Schlesinger, Siegmund. I. 331.
Schmidt, Johann Philipp. I. 59.
Schmidt, Julian. II. 105.
Schopenhauer, Arthur. II. 174. 315.
Schröder, Friedrich Ludwig. I. 211.
Schröder-Devrient, Wilhelmine. I. 186. 331. II. 151.
Schütz, Heinrich. I. 16.
Schumann, Robert. II. 15. 105.
Schweitzer, Anton. I. 93.
Scribe, Eugène. I. 116. II. 5 u. f. 47.
Seidl, Anton. II. 152.
Shakespeare. I. 3. 53. 76. 82. 99. 102. 107. 109. 118. 137. 149. 160. 163. 171. 172. 213. 221. 222. 264. 268. 320. 331. 335. 352. 353. 364. 375. 378. 380. 381. 384. 385. II. 14. 37. 38. 39. 40. 52. 55. 73. 89. 150. 158. 170. 171. 175. 191. 207. 208. 209. 211. 212. 259. 264. 265. 311.
Siegert, Georg. II. 230.
Siegmeier, J. G. I. 69.
Sined, Der Barde. (Michael Denis.) II. 229.
Singspiel, Das deutsche. I. 15—20. 21. 93. 94. 97. 282. 283. 307. 369. II. 91.
Sittendrama, Das französische. I. 122. II. 53.
Sonnenfels, Josef. I. 27. 47. 48.
Sonnenthal, Adolf. I. 15.
Sonnleithner, Joseph. I. 270.
Sonntag, Henriette. I. 372. II. 27.
Sophokles. I. 64. II. 152.
Spenser, Edmund. I. 378.
Spohr, Ludwig. Vorwort V. I. 314. 315. 342. 371. 378. II. 29. 43. 46. 47. 48. 67. 105.
Spontini, Gasparo. I. 307. 314. 315. 342. 366. 377. II. 4. 5. 47. 48. 49. 151. 283.
Sporck, Graf Ferdinand. II. 328.
Stabreim, Der. (Alliteration.) II. 272. 273.
Stade, Johann Gottlieb. I. 15.
Stein, Charlotte von. I. 340.
Steinsberg, Ritter Karl von. I. 308. 309.
Stephanie, Gottlieb. I. 95. 98.
Stinde, Julius. II. 107.
Stötzel, Gottfried Heinrich. I. 171.
Storace, Nancy. I. 130. 151.
Strauß, Johann. I. 134. II. 329.
Strauß, Richard. II. 328.
Strozzi, Pietro. I. 6.
Sudermann, Hermann. I. 116.
Suppé, Franz von. II. 329.
Symbolik. II. 232. 234. 238. 245. 267 u. f. 281 u. f. 292 u. f.
Symphonie, Die. II. 179 u. f.

Tasso. I. 5. 61. II. 300.
Telemann, Georg Philipp. I. 17.
Teyber, Elisabeth. I. 99.

Theater.
Bayreuth. I. 79. 81. 110. 134. 258. II. 80. 81. 86. 226 u. f. 249. 250. 256. 269. 274. 276. 279 u. f. 292. 319. 322. 323. 324. 325.
Berlin. Hoftheater. I. 99. 313. 314. 326. 338. 377. II. 50. 232.
Victoriatheater. II. 285.
Bremen. I. 246. II. 152. 220. 331.
Breslau. II. 232.
Chemnitz. I. 308. 309.
Dresden. I. 167. 315. 372. II. 50. 100. 101. 104. 149. 287.
Frankfurt a. M. I. 309. 310. II. 287.
Freiberg. I. 308. 309.
Hamburg. II. 274.
Karlsruhe. I. 223. II. 189.
Leipzig. II. 38. 152. 274.
London. Covent Garden-Theater. I. 374 u. f. 393.
Haymarket-Theater. I. 23.
Magdeburg. II. 39. 40. 152.
Mailand. II. 334.
Mannheim. II. 152.
München. I. 122. 214 u. f. 231. 246. 247. 298. II. 39. 189 u. f. 222. 227. 274.
Paris. I. 49. 110. 331 u. f. 374. 375. II. 9. 16. 115 u. f. 325. 332.
Prag. I. 152. 154. 172. 206. 207.
Rom. II. 334.
Schwerin. I. 216 u. f.
Venedig. I. 172.
Weimar. I. 99. II. 135. 149 u. f. 152. 232. 326.
Wien. K. K. Hofopern-Theater. I. 34. 92. 151. 152. 206. 223. 265 u. f. 279. 280. 328. 330. 331. II. 189. 274. 287.
K. K. privil. Theater. I. 233.
Kärnthnerthor-Theater. I. 338. 339. 372. II. 4.
Leopoldstädter Theater. I. 235.
Wiesbaden. Hoftheater. Vorwort VI. I. 400 u. f.
Zürich. II. 189.
Thomas, Ambroise. II. 29.
Thuille, Ludwig. II. 330. 331.
Tichatschek, Josef Alois. II. 101.
Tieck, Ludwig. I. 244. 315. II. 93.
Tiedge, Christoph August. I. 263.
Tirso de Molina. I. 156 u. f. 170.
Tragödie, Griechische. I. 4. 6. 7. 10. 54. 67. II. 141. 180.
Treitschke, Friedrich. I. 150. 263. 270. 274. 280 u. f.
Tressan, Graf von. (Ludwig Elisabeth de la Vergne.) I. 378.
Turgenjeff, Iwan. II. 150.

Ulbrich, Maximilian. I. 93.
Ulibischew, Alexander von. I. 144. 257.
Ulrich von Türkheim. II. 155.
Umlauf, Ignaz. I. 93.

Varesco, Abbé. I. 90.
Veit, Dorothea. I. 340.
Verdi, Giuseppe. I. 61. 123. 152. II. 26. 27. 28. 40. 91. 151. 185. 222. 332. 333.
Villeneuve, Huon de. I. 378.
Villiers, Pierre de. I. 159.
Villot, Frédéric. II. 115. 163.
Vincent, J. H. I. 218.
Vining. I. 184.
Viol. I. 211.
Vischer, Peter. II. 147.
Vogler, Georg Joseph. II. 4.
Vogl, Heinrich. I. 212.
Vogl, Therese. I. 192.
Vogt, Nikolaus. I. 205.
Voltaire. I. 63. 379.
Vulpius, Christian August. II. 85.

Wagner, Cosima. II. 324 u. f.
Wagner, Richard. Vorwort IV. I. 12. 18. 22. 25. 28. 37. 42. 43. 52. 57. 58. 64. 67. 74. 75—81. 103. 107. 117. 123. 134. 210. 250. 290. 307. 330. 332. 333. 335. 342. 365. 370. 372. 373. 376. 384. II. 20. 21. 26. 28. 29. 33—323.
Wagner, Richard.
Die Feen. II. 39. 47. 51.
Das Liebesverbot. (Die Novize von Palermo.) II. 39. 40. 44. 51.
Rienzi. Vorwort VI. I. 76. 366. II. 35—50. 58. 76. 77. 93. 104. 113. 149. 163. 165. 166. 283.

Wagner, Richard.
Der fliegende Holländer. Vorwort VI. I. 29. 45. 81. 109. 330. 366. 367. 368. 377. II. 41. 50. 51—81. 93. 104. 109. 111. 131. 149 163. 166. 208. 209. 214. 283. 285. 292.
Tannhäuser. Vorwort VI. I. 61. 65. 78. 79. 101. 210. 321. 328 332. 366. 367. 368. 371. II. 49. 53. 54. 56. 57. 69. 72. 73. 77. 82—119. 128. 135. 138. 139. 141. 146. 148. 149. 163. 166. 168. 191. 192. 203. 204. 208. 212. 214. 216. 228. 283. 284. 287. 292. 303. 316. 320. 321. 325. 335.
Lohengrin. I. 32. 75. 128. 210. 322. 364. 366. 367. 368. 371. 387. II. 36. 48 49. 53. 59. 72. 73. 76. 77. 93. 94. 111. 120—152. 163. 165. 166. 167. 169. 170. 191. 208. 209. 214. 216. 228 244. 283. 284. 287. 292. 316. 322. 329. 332 335.
Tristan und Isolde. I. 43. 106. 367. 391. II. 53. 57. 59. 67. 72. 73. 76. 77. 128. 141. 148. 153—188. 191. 192. 197. 208. 216. 217 218. 228 264. 265. 283. 312. 316. 317 322.
Die Meistersinger von Nürnberg. I. 22. 43. 108. 367. II. 11. 49. 53. 67. 73. 76. 94. 148. 189—225. 312. 316. 320. 326. 332.
Der Ring des Nibelungen. I. 43. 44. 102. 134. 182. 231. 329. II. 6. 57. 58 59. 67. 73. 94. 115. 131. 148. 158. 163. 182. 202. 206. 226—291. 292. 312. 318. 322. 326.
Das Rheingold. I. 102. II. 36. 69. 226. 227. 232. 239 u. f. 247. 250. 272. 273. 275 u. f. 289. 320. 322.
Die Walküre. I. 44. 106. 134. 377. II. 133. 141. 170. 208. 227. 232. 235. 237. 239. 240. 247 u. f. 256. 273. 278. 282. 289. 291.
Wagner, Richard.
Siegfried. I. 134. 377. 386. II. 227. 237. 250. 256—263. 273. 279. 282. 332.
Götterdämmerung. (Siegfrieds Tod.) II. 227. 232. 237. 250. 258. 262. 263—273. 278. 283.
Parsifal. I. 245. 258. 321. II. 6. 50. 53. 57. 59. 69. 73. 130. 182. 216. 284. 285. 289. 292 —323. 325.
Wagners Schriften:
Oper und Drama. II. 55. 77. 163 u. f.
Das Kunstwerk der Zukunft. II. 55. 77. 86. 88. 163.
Zukunftsmusik. II. 163. 167. 192. 248.
Wagner über den „Holländer". II. 62 u. f.
Wagner über den „Tannhäuser". II. 100.
Wagner über den „Lohengrin". II. 120 u. f. 129.
Wagner über „Tristan und Isolde". II. 162 u. f.
Wagner über „Die Meistersinger". II. 214.
Wagner über den „Parsifal". II. 320. 321.
Wagner über die melodische Tanzform. II. 179. 184. 200.
Andere Schriften Wagners. II. 163.
Wagners Komik. II. 190 u. f.
Wagner als Regisseur. II. 274 u. f.
Wagner, Siegfried. II. 331. 332.
Waldbrühl, A. W. von. II. 26.
Walther von der Vogelweide. II. 153.
Watteau, Antoine. I. 339.
Weber, Karl Maria von. I. 12. 18. 64. 67. 74. 83. 84. 101. 123. 241. 253. 299. 301—403. II. 4. 8. 20. 26. 31. 39. 67. 78. 150. 151. 285. 287. 335.
Das stumme Waldmädchen (Silvana). I. 308 u. f.
Peter Schmoll und seine Nachbarn. I. 311. 402.
Rübezahl. I. 314.

Preciosa. I. 284. 313. 327. 360. II. 280.
Abu Hassan. I. 304. 309. 312.
Der Freischütz. I. 21. 95. 106. 109. 250. 268. 303—335. 336. 337. 338. 342. 356. 359. 360. 363. 370. 371. 373. 374. 386. 390. II. 23. 56. 74. 90. 91. 92. 109. 114. 118. 146. 285. 288. 335.
Oberon. I. 21. 65. 95. 235. 317. 318. 319. 327. 356. 358. 360. 373. 374—403. II. 76. 91. 276. 277. 284. 285.
Euryanthe. I. 109. 248. 306. 307. 317. 318. 319. 327. 330. 331. 336—373. 374. 376. 377. 388. 390. II. 43. 46. 47. 77. 80. 91. 146. 148. 208. 285.
Die Cantate „Kampf und Sieg". I. 312.
Webers Ouverturen. I. 318 u. f. 358.
Die „Jubel-Ouverture". I. 358.
„Aufforderung zum Tanz". I. 333.
Webers Lieder. I. 312.
Webers Sonaten. I. 317.
Weber, Ernst von. II. 313.
Weber, Franz Anton von. I. 308.
Weber, Max Maria von. I. 304. 308. 313. 350. 400.
Weigl, Joseph. I. 20. 273.
Weilen, Joseph. II. 327.
Weinlig, Christian Theodor. I. 22. II. 39.
Weingartner, Felix. II. 328.
Weiße, Felix. I. 19.
Wieland, Christoph Martin. I. 47. 235. 378 u. f. II. 154.
Wilbrandt, Adolf. II. 230.
Winter, Peter von. I. 20.
Wörz, Dr. I. 223.
Wohlbrück, Wilhelm August. I. 312.
Wolff, Pius Alexander. I. 313.
Wolfram von Eschenbach. I. 343. II. 57. 100. 123 u. f. 153 u. f. 296 u. f. 317.
Wolzogen, Alfred von. I. 188. 189. 194. 211. 216 u. f. 228 u. f.
Wolzogen, Ernst Freiherr von. II. 328.
Wolzogen, Hans Paul Freiherr von. II. 214. 241. 319.
Wolzogen, Karoline von. I. 340.
Wranitzky, Paul. I. 234. 235. 241.
Wüllner, Franz. I. 395 u. f.

Zamora, Antonio de. I. 163. 164.
„Zeitschrift für Musik, Neue." II. 26. 59. 60.
Zelter, Karl Friedrich. I. 253. 314.
Zeno, Apostolo. I. 9.
Zola, Emile. I. 379.
Zorilla, José. I. 205.